المنفى الاغتـرابي

(قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج)

أ.د/ عبد الوهاب بوشليحة

المركز الجامعي لتامنغست

الملخص:

يقيم واسيني الأعرج في روايته– كريما توريوم– حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان وصلته بالمنفى والاغتراب. والرواية بهذا المعنى هي التجربة الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي والمعرفي والوجداني لهذه المرحلة التاريخية الجديدة. ما يعني أن واسيني الأعرج كتب تاريخه الخاص، قبل أن يقف أمام الحقيقة ، وينصت إلى أسئلتها الجارحة.

Abstract

In his novel Crimtorium, Wassina Elaarj considers a new situation in the writing of Arabic novel. It aims at providing a deep insight about the essence of man and its relation to exile and alienation. The novel in this sense, is a special experience with a narrative rhetoric expressive of historical, effective and epistemic consciousness. Therefore, wassini Elaarj wrote his personal history before standing in front of truth and listening to its hurting questions.

مقدمة

يقيم واسيني الأعرج في روايته– كريما توريوم– حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان وصلته بالذاكرة– الاغتراب– المنفى– المجهول–الموت.فهي إذ تقودنا إلى اكتشاف العالم والوقائع بإضاءاتها للجانب الخفي فيها والمستتر واللانهائي ومحاولة الوقوف على هذا الجانب، ترمي في الوقت ذاته الكشف عن المسكوت عنه، الذي يتحكم في منطق تمثلاتنا للتاريخ–الهوية–والمغايرة للحقيقة والوهم.

والرواية بهذا المعنى، هي التجربة الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي المعرفي الوجداني لهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بل ما يتسم به هذا الوعي التاريخي من اتساق وعمق وتراكم والتباس، وإشكالية تأزم، وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة(1) فالرؤية المعرفية التاريخية الجديدة بوصفها عاملا أساسيا من عوامل البنية الروائية الجديدة، تغوص في أعماق ما يدور بين الظاهر والباطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والأحداث والوقائع الجزئية العامة، والأوضاع النفسية والاجتماعية والقومية والكونية،لتكون أخيرا وليس آخرا التاريخ الإبداعي المتعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعي نفسه، وإن اقتصرت في أغلب الأحيان على جانب جزئي أو فردي أو مجتمعي أو قومي حقيقي ومتخيل في هذا التاريخ(2) ، ومن ثم تعبر عن هذا كله، سواء من حيث الدلالة الإيديولوجية أو الرؤية التاريخية والإنسانية والكونية، وتقتحم مساحات الفعل السياسي والثقافي للفئات العامة والمثقفة، وتعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني الإشكالي المتدفق.(3)

سؤال الكتابة:

تبدو تجربة واسيني الأعرج عند هذه اللحظة بما كتبه أساسا من روايات تاريخية، احتكمت إلى تنويع في الشكل والموضوع وتصور الحقيقة التاريخية التي انتقلت إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته. هكذا يصبح الحدث التاريخي عنده-أي واسيني- مقترنا بتمثل عوالم تخيلية واعتماد بناء سرد يعيد توليد أسئلة الماضي والحاضر.

فالروائي عندما كتب عن القضية الفلسطينية استولد تاريخه الخاص قبل أن يقف أمام الحقيقة، وينصت إلى أسئلتها الجارحة، طالما أن المشكلة ليست في الحقيقة وإنما في أجزائها المظلمة " فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير معروفة، بل طرائق غير معروفة في التعامل مع الحقائق"(4). فعندما تنطلق كتابته الإبداعية من داخلها- رؤيتها- تصل إلى اكتشاف المعرفة الراهنة من أجل تأسيس معرفة الذات. فليس أمامها سوى أن تعلن انفصالها من كل الأجهزة وسلطتها. فالكتابة التي لا تشير إلى أزمة القضية وتاريخها، وضرورة التخلص من علاقات المواربة المتواطئة مع السلطة والمخيال السياسي، لم يعد لها أي مكان لأنها اجترار لما كان، وما هو كائن .

هكذا يبني واسيني الأعرج القضية الفلسطينية في تصور مغاير لغيره، وفي هذا تكمن أبعاد رؤيته. فالنص -كريماتوريوم- ذاكرة إنسانية والذاكرة المكتوبة لا تكون ذاكرة إلا إذا استظهرت تاريخا جديدا يختلف عن التاريخ الذي سبق. أي أن البحث عن صياغة جديدة للذاكرة التاريخية وما رافقها من همّ في البحث عن القضية الفلسطينية ومعاينة معالم تشرذم الكتابة التاريخية العربية- التاريخ الرسمي- يعني أن الروائي اتجه إلى جذور المشكلة انطلاقا من نتائجها الإنسانية-واقع الفلسطيني في واقع غير إنساني " ومن سمات -الفن الروائي- في هذه التجربة كما أشار -جيمسون- تحويل الواقع إلى صور ذهنية، وتفتيت الزمن إلى سلسلة من الحاضر المستديم فيغدو الفن شيئا حسيا يركز على الإحساس أي على التأثير المباشر والفوري للشيء المجسد الذي يفتقر للقوام"(5)والرواية بهذا المعنى الدقيق تطرح سؤال الذاكرة- المنفى-الاغتراب- الموت. وهذا الأمر يفرض التمييز بين العناصر التي تطفو فوق سطح الرواية، وبين الإشكالية الفعلية الصادرة عن تمازج العناصر، وإن كان في الرواية ما يحيل إلى زمان ومكان محددين، كأن يتجسد الزمان عام1948 والمكان القدس.فالرواية عامة، وهي قيمة جمالية تلغي التاريخ ولا تحتاج إلى المكان.لأنها تشتق تاريخا متخيلا من الفلسطيني،أو تجعل من الفرد الذي لا نظير له مرجعا للتاريخ ومهدا له.

في ضوء هذا المعطى، فالأمر يتعلق بجذر مشترك بين فلسطين/الفلسطيني الوطن/الذات. فالفلسطيني الذي يختار المنفى، يختاره المنفى كذلك في عملية التبادل، تتحول فيها الحقيقة برمتها إلى كتابة ما بعد التاريخ عند واسيني الأعرج الذي خلق علاقة حميمة بين هموم الوطن والذات، وهموم المثقف الفكرية الإبداعية، ليصبها في بؤرة القضية، لتطرح هذه الدائرية الديناميكية الحية في تقاطعها مع هموم الإنسانية في الخير/الشر، في العدالة والحرية والمعرفة.

والرؤية الفكرية عند واسيني لا تطرح مباشرة في صور البيان، بل إن رؤيته صيغت، وتغلغلت في كل موقف وفي كل لفظة استخدمها متفاعلة مع كافة معطيات النص.لذلك يتعرض الروائي للاغتراب والمنفى بداية من أبسط التفاصيل والعلاقات البسيطة، حتى يصل إلى المفهوم الفلسطيني الكبير الذي يجسده من خلال جدل الاتصال

والانفصال في تجربة ممتلئة بالروح الفلسطينية، لتصبح كتابته تعبيرا رمزيا عن معاناة الفلسطيني بشكل عام، معاناة الوجود الإنساني وسعيه لتحقيق أشواقه في تاريخ النص.

فالتجربة الأساسية للروائي، تمحورت حول طرح الصراع المعقد بين الحرية وأقصى طموحات الإنسان من جانب، والحتمية المفروضة بشكل قدري على الإرادة الإنسانية من جانب آخر.ومن خلال ذلك نكتشف الثنائيات الضدية المتفاعلة التي لا تنتهي في الرواية بين المطلق والنسبي المحدود، ومفردات الواقع وأحداثه ليصوغها في شبكة شديدة التعقيد، يطرح من خلال رؤية خاصة،تاريخه الخاص. فلسطينيته الخاصة.

سؤال الذاكرة:

طرح إذن واسيني إشكالية الذاكرة الفلسطينية ضمن رؤية إبداعية، ومبنى ثقافي له خصوصيته. فالذاكرة الفلسطينية مثقوبة أمام انهيار كل الطروحات التاريخية التي تحيل الشعوب وقضاياه إلى مجرد ذكريات تاريخية في المتاحف حيث خطر الإبادة الشاملة أو الإبادة التاريخية. لكن الكتابة الجديدة تراهن على سد الثقوب، فتستبدل القضية القديمة، بقضية جديدة والإشكالية بأخرى.

فسؤال الذاكرة كما قرره الروائي في "كريماتوريوم "يقوده إلى عقد موازنة مضمرة داخل البنية الروائية، بين فلسطين التي أرهقها ثقل الذاكرة العربية، وفلسطين التي يحلم بها جيل ينتسب إلى شرفها.

وفي هذه الرؤية لا يساوي الروائي بين الذاكرة العربية وذاكرة جيل جديد وقف على مأساة القضية كتجربة تاريخية لا تزال تكشف تناقضاتها، مما يعني أن سؤال الجيل-سؤال الذاكرة هو أكثر جرأة عن ذاكرة فقدت خطها التاريخي والثقافي العام.فهل كشف هذا الجيل بشكل ملموس وبالتجربة الفعلية،أن الذاكرة العربية دخلت لحظة العتمة؟ هل الاستنجاد بذاكرة صيغت في الماضي لا علاقة له بها، مما يعني مزيدا من الاغتراب؟هل ماضي الذاكرة العربية هو في التحديد الأخير خضوع للتهميش التاريخي؟ تقول مي " أشعر أحيانا بأني مطالبة باسترجاع أرض سرق منها اللون قبل أن تسرق تربتها، متشظية في الأعماق بين أوطان متعددة. وطن كان اسمه فلسطين فاستعير له بالقوة اسم آخر لا علاقة له بوجداني" (6)

" بلادنا ضاقت، ولم يعد بوسعنا البقاء فيها، جزء منها أخذ بالقوة والجزء الآخر سيؤخذ بالسياسة والتقسيمات، وسيشرد السكان على المعمورة" (7)

أعادت الذاكرة الجديدة- ذاكرة مي- خلق فلسطين، ممتدة الأبعاد، يساوي حلمها القائم كينونتها وصيرورتها، ومن هذا التصور كان على الجيل الجديد، وهو الجزء من الواقع العربي أن يلغي ذاكرة بأخرى، وهذا الاستبدال لم يجر على أرض الواقع، بل كان يجري في الذاكرة، وإذا حددنا فلسطين بوصفها ذاكرة " ففي هذا التحديد تكون خلاصة تكثيف لتجربة تاريخية، والتكثيف هو جزء من الصراع بين القوة الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل."(8)

تتعين إشكالية الرواية إذن بذاكرة جيل اشتق وعيه الفلسطيني أثناء وبعد الهزيمة، والرواية بهذا المعنى تطرح منظورا جماليا جديدا يرفض الأحادية التي تعايشت في فكر وإبداع الكتابة العربية منذ بداية الأزمة والتي وضعت الأنا في مقابل الوجود الإسرائيلي، وقصرت الرؤية الفنية على هذه المعادلة القاصرة التي لم يعد الواقع- الجيل الجديد — يحتملها في ظل وضع جديد.

يتطلب هذا التصور الجدلي الذي خلق التعدد في الرؤية، فلسفة إنسانية وجمالية جديدة، بمعنى آخر، أن الرؤية الجديدة هي جديد الكتابة العربية عند واسيني الأعرج، لا تستفيد من تاريخ وإبداعات الكاتب فحسب، بل وصلت خبرته إلى الدرجة التي تجعله قادرا على امتصاص ثيمات القضية الفلسطينية ورؤاها، ليعيد صياغتها داخل منطق رؤيته، مما يمثل تناصا وتفاعلا حياّ مع تاريخ الإنسان الفلسطيني، وبالتالي قدرته علىإيقاظ شهوة القضية داخل ظروف إنسانية شديدة التدني، أي أنه يخلق دوامة دائمة للحركة تجرف الأماكن، والزمان والطفولة، واللحظة الحاضرة بحسيتها وثقل وطأتها، ليخلق من هذا كله إيمانه باستمرار الوجود وحركيته المتصلة بين الحياة والموت.

وفي هذا السياق يقدم الروائي صيغة فنية تحتضن أزمة الذات، فالمكان — الجغرافيا- ثقافة إنسانية تلغي تاريخ السياسي كله لصالح تاريخ مكثف بذاته، هو ثقافة المكان ومكان الثقافة (9) وبالتالي فتسليم الروائي باستقرار المكان وثباته، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره من القضايا الأساسية التي تكسب الرواية حساسية جديدة في التركيز على أهمية المكان بوصفه بعدا شديد الثراء والخصوصية، فهو لا يتعامل مع المكان كموقع

للحدث أو حتى بعدا جغرافيا، وإنما كجوهر أو محور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة بالصورة التي تصبح معها المكان هو النص، والبطل الرئيس وتكتسب الشخصيات أبعاد فنية فلسطين الجديدة، ويتحول إلى عنصر فاعل يضفي على الشخصية دلالات وإيحاءات جديدة (10) أي أن اختزال سؤال الذاكرة في المكان يحيل على انفتاح سؤال الهوية عند الروائي بوصفه مرآة لوعي يتجاوز وعي القضية في طروحاتها التقليدية.

و بالتالي يجعل الروائي– أي واسيني- مدينة نيويورك البديل الموضوعي للذاكرة التاريخية المفتقدة والتي ميعتها الأحداث وعمليات التزييف، وإذ تصبح المدينة التي تعيش فيها الشخصية -مي- علامة على واقع اجتماعي وثقافي وحالات نفسية، وأحداث سياسية، فهي تشكل الوقت ذاته نوعا من التحول في الزمن والتجربة الفلسطينية.

في ضوء هذا المعطى، يعدّ المكان – نيويورك – معادلا اجتماعيا لميلاد مي، أي خروجها من رحم القدس إلى فضاء العالم الخارجي القاسي، وهو في التحديد الأخير معادلا فضائيا لحالة من الوجود ولنمط من الرؤية، وجزءا أساسيا من تجربة الحياة نفسها. هنا بالذات يمثل المنفى أقصى درجات الوضوح بوصفه موقف المواجهة أمام الآخر الذي يجسد الرغبة في القتل والإبادة، وبالتالي لا تستمد الذات المنفية -مي- حضورها الكامل لحكيها سوى من تجربتها التي تستدعي سلفا حكيا بنوع من التركيب الحكائي الذي يستعيد الزمن ويحسه في آن " فالإنسان الذي اضطلع – المنفى- يعلم أنه لم يغادر التاريخ بالرغم من الفاصل المرعب الذي يعيش فيه، بل عاش – فقط- التاريخ كفراغ – وهو- قيد الإنجاز والتحقق (11)أي أن مي، ذاكرة لا تقبل الانطفاء، وحوار مع ذاكرة ثاوية في الوعي، فتحولات المنفى وشرطه الإنساني يقوم على إعادة تشكيل المنفى- المكان- وفي هذا التصور لن تكون نيويورك إلا وجها آخر للقضية الفلسطينية، طالما أن مي الفلسطينية الأمريكية سيرة إنسان يرسم حوارا بين ماضي تولى ومستقبل مرغوب " مي... أنت تهربين من عالم ينام فيك وكلما استيقظ، شعرت به جرحا عميقا. كنت أفكر أن ندخل من هنا إلى إسرائيل، أو فلسطين لا تهم التسميات وكنت أتمنى أن تري أهلك وتلمسي طفولتك ". (12)

" لا أحد لي هناك إلا القبور، ولا أريد أن أرجع لكي أزور القبور فقط ثم أنزوي مع أشباحي وأبكي. أريد أن أرجع نحو مدينة تمنحني الحياة وتغبطني في طفولتي الجميلة. كيف سأتعامل مع من طرد من أرضي

و قتل أمي وأهلي؟ لست حقودة ويمكنني أن أغفر وأنسى، ولكن الألم ما يزال حيا والجرح مفتوحا". (13)من هنا انبثقت إستراتيجية الرواية في رسم حدود شخصية مي التي تتحمل عبء تشخيص الثنائيات المجردة: الظاهر/الباطن –السّري-العلني – الحياة/الموت وكل ما يمكن أن يقود إلى تفجير المحتمل والممكن في مسارات تصويرية تحضر من خلالها الحياة بوصفها ممارسة ملموسة.

إن الرواية من هذه الزاوية " مبنية وفق نمط يستجيب للخطاطات السردية التي توزع الفعل على خانات، حيث يتميز الإنسان وتفسر أفعاله من خلال وجود رغبة في الحصول على شيء ما، مع الرحلة المصاحبة للبحث على موضوع الرغبة "(14) بتعبير آخر تطرح مي القضية في وجهها الجديد، ويتأكد الخيار بين مكان وآخر، وتأكيد لمبدأ الاختلاف الذي تطرحه الحركية التاريخية بين الأجيال، ومن ثم لا تكون مي إلا شاهدة تحمل شهادتها بالأسئلة الحارقة، لأنها في التحديد ليست إلا تلخيصا مكثفا لرؤية جيل في تناقضاته وأزماته، فمأساة مي، هي مأساة جيل من الفلسطينيين في المنفى الشامل، لوعة الزمن، قسوة الاختيار فالاختيار المستحيل فرض عليها بداية جديدة في مرحلة من عمرها، ومن هنا يساوي المنفى كما شكله الروائي الفاجعة التي تفصل بين الإنسان وحلمه، فلا يمكن التحرر منه، ولا يمكن إدراكه. والشرط الوحيد هو البحث عن الذات وفيها " في المطار سألني الشرطي وهو يقرأ جواز سفري: مي.... فلسطينية ؟ أجبته بلا تردد: أمريكية . نظر إلي بعينين حادتين: أسألك عن أصلك قلتك أمريكية .ولا أدري إذا ما كنت أنتقم منه أم من نفسي، أمريكية نعم ؟ تلك أرضي ولا أعرف غيرها، ولا أدري إذا كنت بالفعل صادقة ولو جزئيا، أم أني كنت أعبر عن صراخ ظل مدفونا في أعماقي، وعن نداءات لم يسمعها أحد(15) ".

تضع مي سؤال الهوية من وضع تجتاحه الأحاسيس الحادة، فيلتبس عليها وضعها الذاتي المتناقض، فلا تتمكن من معرفة وجهها الحقيقي.بتعبير آخر، يندرج سؤال الهوية عند مي انطلاقا من فلسطينيتها وأمريكيتها لأن " ما يميز – هوية- ما،هوأنّها لا

تتطابق مع ذاتها بتاتا. وهذا يستدعي قضية تمس كل هوية أي لا توجد علاقات مع الذات، ولا تعيين ذاتي للهوية بدون ثقافة، لكنها ثقافة الذات بوصفها ثقافة الآخر، ثقافة التعليق المزدوج والاختلاف مع الذات(16)" ينطرح إذن بين الفلسطينية/ الأمريكية جدل الثقافة – الاختلاف – الهوية، التي هي بالضرورة ثقافة تمارس بوصفها اختلافا: اختلاف في الذات واختلاف مع الذات.(17)

هكذا ترتسم إشكالية الذات/الهوية في عالم مي. والمعالم الأولى لهذا التشكل تتبدى في هذا المسعى الحثيث لاستيعاب وضع ماض يظهر وكأنه شديد الالتباس، لكنه عميق التأثير، بحيث يسيطر على وضعها في الحاضر فيكاد يلغيه. وفي هذا الوضع يبدو الحوار بين :مي، الشرطي، المحور الأساسي للحدث الذي يحدد وجهة الأسئلة المتلاحقة، فكأن الحوار حدد الإشكال الأنطولوجي والثقافي الذي تتصدى له مي منذ البداية.نعم أنا لا أملك إلا أرضا، ومع ذلك فأمريكا ليست أرضي*، فرؤية مي هي في النهاية شكل المكاشفة التي بدأت مع المنفى لتستعيد بها تاريخها وحياتها التي لا تتحقق إلا بمحاورة الآخر–الشرطي– الذي تطل على داخله وأسئلته بآراء واستنتاجات، وكذلك باختلافات جوهرية في المنظور، تجعله–أي الشرطي– يراها عبثا قبل أن يضطر إلى الانسجام مع مساءلته لطبيعة التشظي داخل المخاطبة–مي– التي ينبغي ألاّ تركن إلى ما هو افتراضي في حياة متقلبة يصعب فيها جمع أرضين على مصير واحد. بمعنى، أن مي في بحثها عن أرض ثابتة تطرح نموذج الإنسان الضائع الذي يعيش حالة التمزق والبحث عن سر غير مرئي. أي النموذج المتطلع إلى امتلاك قيمة إنسانية مفقودة في عالم تسوده القسوة والحرمان والاستيلاب وبالتالي فالصراخ هو خلاصة صراع قائم بين دواخل الذات والوجود الخارجي الذي يحيط بها، والمتشابك بتفاعلاته الساخنة، من هنا كان الموقف الذي يشكله السرد موقفا إنسانيا شاملا يهدف إلى كشف وتحليل الصراع الإنساني من الداخل بما فيه الخوف والارتداد من ناحية، وكذلك التمرد والاندفاع والقوة من ناحية أخرى عبر تعامل حاد ودقيق مع جدل التاريخ المتغير، والأنا المتغيرة.

محنة المكان:

إن اغتراب مي عن العالم وانفصالها عنه، هو في الوقت ذاته شكل خصوصيتها كإنسان وخصوصية رؤيتها ووجدانها. صحيح أن الانفصال يفقد الإنسان ذاته، والفقدان

هنا مزدوج: إما أن تفقد الذات ذاتها الأصلية وسط الأشياء وتستحيل إلى شيء، وساعتها تقترب من القطب الآخر للاغتراب وتتحجر ويفقد الإنسان إنسانيته.، وإما أن تفقد الذات ذاتها الضائعة وسط الأشياء ويكون الفقد كسبا للذات الأصلية وهو المعنى الأصيل الذي نجده عند الصوفية حيث تستعيد النفس البقاء بعد حال الفناء.(18)

فالاغتراب عن النفس هو افتقاد المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤديه الإنسان وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا، اغتراب الإنسان هو اغتراب تاريخي مرتبط بعلاقته بالوجود مرت بمراحل صراع مختلفة أراد الإنسان فيها انتزاع حريته، لذا فإن تاريخ اغتراب الإنسانية هو تاريخ بحثها عن الحرية، ولكي لا يشعر الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه فإنه ملزم بتحرير التاريخ من الاغتراب، بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ، وهذا يتم بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ ويتحرك به ومعه.(19)

وإزاء فعل الاغتراب، فإن الشيء الأكثر أهمية ليس على وجه الدقة طبيعة الطريقة التي تعايش بها مي ذاتها، وإنما حقيقة المعنى الصحيح لشعورها بذاتها المغتربة. على هذا النحو، فهي تحس بصورة حقيقية بمقولة إنني ذاتي، وبالتالي فهي تعايش ذاتها ككيان فردي، متفرد، ينفرد في معايشة هويته في زخم خصوصيتها وتفردها كذات غير قابلة للتكرار. فالشعور بالذات ينبع من معايشتها لنفسها كقضية وفكر وموقف، وبالتالي فالاغتراب عملية جدلية ممتلئة زخما خصبا في كونه المجال الذي يتم عبره اختصار واقع مي واستعادة الماضي والرجوع إلى الذكريات، وتدفق الأحداث العابرة في ذاكرتها لإعطائها البنية التاريخية والنفسية الخاصة، في وحدة كيانية تستقيم فيها المواقف ودلالاتها " أشعر بنفسي على هذه الأرض وبين هؤلاء الناس الطيبين الذين منحوني كل شيء، ولكني عاجزة أن أرد لهم جميلهم".(20)

إن الرغبة في الوصول إلى أعمق نقطة في الذات هي التي تفسر طبيعة العلاقة بالمكان –أمريكا– التي تفرض حركة في الزمان والمكان. ذلك أن التوق نحو الذات يفرض التوجه نحو فضاء التغيير والتحولات، وتنبثق هذه الاستراتيجية التي انبنت منذ البداية على ما غيبه زمن المنفى، الأمر الذي سيتحكم في رسم شخصية مي التي تتحمل عبء تشخيص جدلية الحضور والغياب وكل ما يمكن أن يقود إلى تفجير المقول والمسكوت عنه في مسارات تحضر من خلالها حياة المنفى/الاغتراب. بتعبير آخر، في الاغتراب والمنفى

عرفت مي اغترابها ومنفاها، مما جعلها ترى فيه محنة إنسانيتها فهي تقابل بين ماضيها وحاضرها، وتفسر وضعها بالسابق منه، وتسقط السابق على اللاحق في علاقة متشابكة ومعقدة الأطراف، مما يعني أن مي أصبحت بالفعل مدمجة في الأبنية العميقة لأمريكا بدرجة تفوق ما اعتادت تصوره. فارتباطاتها بالمكان تمارس ضغوطها وتفرض حدودها، ولا يمكن الخلاص منها إلا بمعاناة الألم الشديد في الذات، " أنا مريضة بوالدي وهو مريض بي وكلانا مريض بأرض سرقت من فراشه. لا أنا استطعت لأن أتركه، ولا هو استطاع أن يضرب صفحا عني وينسى أنه أنجبني وجاء بي نحو مدينة لا أنا اخترتها ولا هو اشتهاها.أعرف جيدا أنه لو خير للحظة واحدة، لأختار أن يموت على تربة القدس على أن يعيش داخل هشاشة مفرطة اسمها " نيويورك".(21)

" ما جدوى العودة إلى أرض لا تعرفك ولا تعني لها أي شيء، وتترك أرضا يتنفس جلدك تربتها؟ أقول هذا الكلام وأنا لا أعرف سر هذا الحزن كلما انتابتني أرضي الأولى، مثل المرض العضال والخوف الذي لا نعرف له مصدرا، مع أني قضيت حياتي كلها في هذه المدينة في مقاومة هذه الفكرة التي تتحشأ بالأشباح".(22)

يعدّ المكان –نيويورك- معادلا فضائيا لحالة من الوجود ولنمط من الرؤية، ولتجربة من التجارب الإنسانية في مواجهة العالم الخارجي المفروضة على الإنسان بوصفه جزءا أساسيا من تجربة الحياة نفسها. فقرار الهجرة إلى العالم الخارجي، هو الفعل الأول للوجود، وهو المعادل الاجتماعي والثقافي للميلاد بوصفه- هو الآخر- خروجا من رحم بيروت إلى فضاء قاسي اسمه نيويورك التي تحولت إلى متاهة تجسد تجربة التيه التي تعيشها مي في هذه المرحلة من حياتها. لتطرح جدلية المنفى/الاغتراب عند مي، بين تصوراتها المختلفة عن الواقع، وبين ما تتوهمه وتكشف عنه حركتها في الواقع من ناحية أخرى. مما يعني أن المكان هو العنصر المحدد لرؤية العمل والمفسر لبنيته معا، وهو الذي يكسب فلسطين/نيويورك قدرة على التحول في النص إلى معادل لفضاء العالم ولتجربة الوجود. فالنص المقدم بضمير المتكلم، هو نص مي الذي تحتل وحدها صدارة الحكي وتستولي على منظور الرؤية، وحتى تكتسب الأنا – مي- بعدا استراتيجيا ولا تكون مجرد حالة فردية يتوغل يوبا في صوتها لتنبني حلقة جديدة من المنفى/الاغتراب بينهما.

" لم أكن أريدك أن تهزم هويتك بهويات مليئة بالأشباح والحرائق والأشواق الدفينة، ولكن يبدو أن المشكلة أكثر من رغبتي البسيطة . اعذريني ربما كنت ساذجة ولكن كنت صادقة في إبعادك عن كل ما يهز يقينك بالمكان الذي منحك الحياة والحب والفن والحرية". (23)

" أنت محظوظ يا يوبا أنك ولدت في مكان منحك الحياة والحرية على الرغم من الخيبات. الحياة بدون خيبات ستكون مسطحة وبلا معنى. ينقصك شيء من الشرق لم أعرف كيف أمنحه لك. حرمتك منه لأني كنت أخاف عليك من أن تظل معلقا بين سماءين: أعطيتك بالقدر الذي لا يؤذيك. مازلت شابا وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتهيه بقلبك وعقلك".(24)

تتضح ذروة المأساة في سؤال مي في البحث عن المخرج بمفاهيم: النفي- الاغتراب، العجز عن الاختيار. بل رأت أن مأساة جيلها في النفي الشامل ولوعة الزمن وقسوة الاختيار، ورعب اللامتوقع والاختيار المستحيل. إنها تقترب أكثر من درامية الموقف، وهي درامية تختلط فيها تجربتها الذاتية بمنظور للمكان المحدد، وتتمازج فيها الثقافة بماضي ذي أسرار غامضة.إنها محطة لزمان ومكان وتجربة- لذلك تحيل رؤيتها الدرامية يوبا على فلسفة تستلهم منها ذاته مسارها.

إنها تعيد صياغة كينونة يوبا بوعي يتكون من عناصر يتجاوز بها الوطني والذاتي والجغرافي، ومن ثمّ تمتزج العناصر جميعها تتحول إلى عنصر جديد يتضمن العناصر المكونة لهوية يوبا الجديدة. بهذا المعنى فإن مي تعيد إنتاج الهوية بتصور إنساني خالص يحتضن العهد الجديد، لجيل يتجاوز مأساة الغربة والاغتراب ليكون طاقة تواجه قبح العالم وشروره. مما يعني أن الرواية وزعت الحلم الفلسطيني في ضوء الوعي وتحولاته بما يحتم العناية بالمنظورات التاريخية لمثل هذه التحولات، والتي تسقط لغتها بقوة على تمثلات الشخوص والمواقف، وكذلك على مفاهيم الأجيال: جيل مي- جيل يوبا وليس غريبا أن تتبدى الرواية مقترنة بالتحولات الجارية في الوعي الثقافي والإنساني لشخصية يوبا.

الإحالات:

[1]محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة ، فصول المجلد الثاني عشر. ع/1 ربيع 1993.ص 14

[2])المرجع نفسه : ص 15-16

[3]) المرجع نفسه : ص 16-17

[4])ت.ي.أ يبر ك أدب الفانتازيا. تر: صار سعدون سعدون . دار المأمون.1989 ص 32.

[5])مايك فيدسون: الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة تر : محمد عبد الله المطوّع دار الغرابي . بيرت.ط1 . 1999 ص29.

[6]) واسيني الأعرج : كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس منشورات الفضاء الحر الجزائر 2008 ،ص 153.

[7])المصدر نفسه ص 177.

[8])الياس خوري : الذاكرة المفقودة: المركز الثقافي العربي، ط 2002 ،ص 24.

[9]) فيصل درّاج : ذاكرة المغلوبين، المركزالثقافي العربي .ط1 2002 ص 24.

[10])أمجد ريان: صوت صارخ في الشوارع، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 251.

[11])مصطفى الحسناوي: كتابات للأحياء – نحو ثقافة أكثر إنسانية – الشاطئ الثالث ط1 2006. ص 44.

[12])وسيني الأعرج : كريماتوريوم . ص 377.

[13])وسيني الأعرج : كريما توريوم ص 377 .

[14])سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي. ط1 2008. ص 135.

[15])وسيني الأعرج : كريما توريوم ص 315

[16])جاك دريدا : لغات وتفكيكات في الثقافة العربية – لقاء الرباط. تر : عبد الكريم الشرقاوي دار توبقال . ط1 1998. ص 41

[17])المرجع نفسه : ص 41

*طرحنا هده المقولة قياسا على مقولة جاك دريدا (نعم انا لا أملك إلا لغة واحدة ومع دلك فهي ليست لغتي Oui je n ai qu’ une langue.or ce n’est pas la mienne.يراجع:جاكدريدا.أحادية الآخر اللغوية:تر.عمرمهيبل.منشورات الاختلاف.

[18]) مجاهد عبد المنعم مجاهد: الاغتراب والتشيؤ، المعرفة ع/ A9 كانون الثاني 1977. ص 83.

[19])- محمد عبد الرضا شياع ،الاغتراب في الإبداع الأدبي ،الحوار المتمدن -العدد: 1516 - 2006 / 4 / 10 - 04:54 ،المحور :قراءات في عالم الكتب والمطبوعات

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=61785.

20) واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 25.

21) واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 36.

22) المصدر نفسه : ص 46-47.

23) واسيني الأعرج : كريما توريوم . ص 95.

24) المصدر نفسه : ص 95.

شعرية الأنا بين تداعيات الواقع والتاريخ

(قراءة في رواية " معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة)

أ. آمال كبير

جامعة تبسة – الجزائر –

الملخص بالعربية:

قدم رشيد بوجدرة في روايته: "معركة الزقاق" نصا روائيا مؤنسنا ينبض بالمشاعر والرؤى التي تعمل الذاكرة فيها دور الوسيط بين تاريخ الانتصار الجزائري على المستعمر الفرنسي، وتاريخ التشكل الإنساني في حركة استرجاعية تمزج بين الوعي واللاوعي، وبين الإدراك والتغييب لمعطيات لمح الكاتب إليها ثم وضعها في دائرة المسكوت عنه، وكذا عبر لعبة التشكيك في التاريخ العربي الذي كانت له معالم معركة الزقاق التي خاضها "طارق بن زياد" خلفية رمزية للتوصل إلى نتيجة عدمية تساوى معها مصير الإنسان والفرد مع مصير الإنسانية جمعاء في نهاية الرواية، التي تعد رمزا لاستعادة الذاكرة في الأنا الفردي "الجسد"، وفي الأنا الجمعي "الوطن، الأمة".

Résume :

"Maarakat Ezzékak" (la bataille de l'allée) de Rachid Boudjedra a donné un texte romancier sociable, car c'est un texte riche de sentiments et de visions dans lesquels le mémoire joue le rôle du médiateur entre l'histoire de la victoire algérienne enregistrée sur le colonisateur français et l'histoire de la création humaine de l'adolescence à l'âge adulte.Dans un mouvement révisionniste qui mélange tantôt entre la conscience et l'inconscience, tantôt entre la perception et l'absence des données dont l'écrivain en fait allusion et les place dans le cercle des histoires cachées, ainsi que par le jeu du scepticisme de l'histoire arabe qui avait des repères de bataille de l'allée que combattu Tarek IbnZiad, est un arrière-plan symbolique pour arriver à un résultat nihilisme qui fait l'égalité entre le destin de l'humain et l'individu avec le destin de toute l'humanité à la fin du roman. Il est un symbole de restauration de la mémoire dans l'ego individuel "le corps" et l'ego collectif "la patrie", "la nation".

تمهيد:

تقتحم رواية "معركة الزقاق" المجال البصري للذات القارئة منذ الجملة الأولى التي تستهل بها الرواية، وهي جملة شاحبة ((صفراء فشهباء، ثم صفراء: تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي))[1]، ثم ينتقل البصر إلى جملة من الموجودات والأشكال التي لا يربط بينها إلا حركة العين وهي تصطدم بتلك الألوان والأشكال عبر اللغة الواصفة ((تشق طريقها في كبد النسيج السمائي، فكأني بها تفصله أشكالا مربعة وتفتقه مثلثات ومربعات وحلقات، وتمسح الفضاء بجناحها المتحرك الآلي، صفراء فشهباء...حتى إذا ما أغلقت العين بدت سوداء))[2]، ومن خلال هذا التمازج والتقاطع بين كل تلك الموصوفات الظاهرة للعين المجردة يشيع جو عام معلن داخل الرواية تمتزج فيه صفرة شاحبة يصاحبها سواد قاتم لجنائزية ذاتية تستمر في عرض خيباتها وانكساراتها حتى آخر الرواية، إذ نجد الجملة نفسها تتكرر في الأسطر الأخيرة ((كانت الرافعة الصفراء مستمرة في حركتها السرمدية، أخذت وصفة بيضاء، كتبت عليها" أيها الناس، أين المفر؟))[3]، كما يبدو أن الاختلاف الوحيد يكمن في استبدال اللون الأسود باللون الأبيض وذلك كإعلان عن الأمل الكامن في نفس الإنسان الحي مهما كانت الظلمات، إلا أن الانتهاء إلى سؤال المصير يجعل الشخصية تنتهي بدورها إلى الاقتناع بضياع التاريخ، وبالتالي ضياع مصير الأنا الإنسانية بمختلف أبعادها.

1- فشل الأنا وانتصارات التاريخ:

إذا كانت الرواية هي الوعي بالأنا الفردي والأنا الجمعي، فإن رواية "معركة الزقاق" تقدم الأنا من خلال تداعيات الذاكرة الفردية وتجمعها بالذاكرة الجمعية لتنتهي إلى نص مأنسن بانسحاب التاريخ إليه، وبانسحابه اللاواعي إلى ذلك التاريخ الذي كان سببا مباشرا في تشكيل الذات؛ ((كانت الحرب، أين طفولته اختبأت وكيف يقص عن غسق يصاحبه إلى باب الكتاب؟ يقول اكتب. كتب الحروف والجروح، والأموات، والمذبوحين، والكلمات المنقوشة على الجدران، وحتى على سطح منزله.w. fln ... التاريخ يدخل بين طيات جسمه السمين الربيل الحادر))[4]، وكأن هذه الفقرة هي تلخيص لمجريات التاريخ داخل الذاكرة المسيطرة على لملمة شتات الأحداث المبعثرة داخل

الرواية وما تستدعيه من خارجها اعتمادا على معرفة الكاتب؛ من حيث صنعه للأحداث دون المشاركة في روايتها.

ويبدو أن المعطيات الأولى للأنا الراوية تشكلت بفعل التداعي الذي أسس لكل أفعالها وفق أكثر من رمز، لتجعل من ((العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محضة وغير معللة؛ فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاوز... فالرمز هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة))[5]، وهو هنا يحيل إلى حركة انكسار داخلية تعانيها الأنا الفاعلة في الرواية والتي تزاوج فاعليتها بمفعولية مستكينة مستلبة؛ حيث إن "طارق" أحد الرواة قام رفقة صاحبيه" شمس الدين بن عمه"، و"كمال صديقهما"، بعملية فدائية ضد جنود الاحتلال الفرنسي، ونجحوا فيها، لكن الخوف الذي كان يعانيه "طارق" بسبب تربية أبيه القاسية سيطر عليه، فتحول الخوف إلى نهم وشره مبالغ فيه إلى أن أصيب بسمنة مفرطة، وصار محل سخرية الأولاد، والجنود الفرنسيين.

ومن ثم نستشف محاولة الكاتب إسقاط فشل "الأنا" على معركة الزقاق التي قام بها "طارق بن زياد" من خلال التشكيك في نسَب "طارق بن زياد" إلى البربر أو إلى الفرس، ومدى نسبة الخطبة الشهيرة إليه وهو حديث عهد بالعربية، ثم زيارة "طارق" الشخصية المحورية في الرواية للمدينة التي تم فتحها ومواجهة الجدب، والحر، وغرابة الناس وعدم إتقانهم للغة العربية فيها، ويحاول الراوي "طارق" أن يسيطر على هذا الإسقاط المتكرر من خلال سرد بعض الأحداث التاريخية الجزائرية كعمله الفدائي رفقة صاحبيه، وخروج النساء في مظاهرات وبينهن أمه... مما يحيلنا إلى فكرة أن الرمز الذي استخدمه الكاتب تعدى إشارته الدلالية إلى حالة سيكولوجية تسيطر عليها المشاعر بفعل اللغة، ((وعندما ترتبط إشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس، والمعاني المجردة، وأصبح تحديدها أكثر صعوبة، هنا لا يصبح الرمز تدليلا على عالم الحواس وإنما وسيطا بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر؛ أي يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأي صورة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعاني الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة))[6]، ومن خلال هذا المفهوم تتعزز رمزية الثورة الجزائرية في الرواية تدريجيا من فعل واقع إلى فعل

معنوي يقصد إلى تكريس فعل الجهاد والإصرار على فعل الانتصار، من أجل خلق حالة من التوازن الظاهري داخل الشخصية المحورية التي لا تنفك تعود واقعيا ومعنويا إلى "الرواية" و(السمنة المفرطة بدنيا وفكريا من خلال كمية المعلومات التي يريد الأب أن يملأ بها رأس طارق) و(الخنوع لسلطة الأب بالانصياع والصمت) و(صورة الأم الشفافة والمستكينة والصامتة أيضا) ... ((رأى الغزاة يطوفون حول الجزيرة الخضراء، وغزاة آخرين يحومون حول الجزائر.. وهو يبدأ عراكا طويلا مع جسمه المتشحم المتفايض يمنة ويسرة .. عراك طويل مع الجسم إلى مدى عتبة الشباب وتتمة المراهقة .. كانت الحرب الفحشاء، أين طفولته، انتسبت لمحنتها وعقدها، هو المقصى من عتبات أترابه لكثرة سمنته، وأهله لكثرة تناقضاتهم))[7]، وانطلاقا من حالة الإقصاء القسري التي يعانيها البطل تتشكل ملامح شخصية مشتتة، تجتر إحباطاتها وتصنع منها مسارا لنجاح تتبدد قيمته بسبب إفراغه ضمنيا من محتويات التغيير؛ ذلك أن "طارق" الذي صار بعد الحرب طبيبا لا يزال يجتر ماضيه المنتسب إلى الفشل والضعف.

وعلى الرغم من أن الكاتب يستحضر التاريخ عبر تداعيات ذاكرة الشخوص في الرواية إلا أنه لا يحترم سيرورة الزمن الفيزيائية بما يخدم التاريخ الذي يتقدم آليا نحو فضاء مستقبلي يرسم معالم الانتصار بالخروج من فعل الغزو في الرواية إلى فعل الفتح الإسلامي بمفهومه التاريخي الواسع، وبالخروج من فعل الثورة في "حرب الجزائر" إلى فعل الاستقلال وبناء جزائر حرة ترمز إليها الرافعات التي يظل "طارق" يتتبع حركتها من بداية الرواية إلى نهايتها في ورشة البناء المقابلة لعيادته الخاصة، غير أن اسم الرافعة المكتوب باللغة الفرنسية يرمز ضمنيا إلى أن الجزائر بعد الثورة والاستقلال تبني نفسها بيد المستدمر الذي كان سبب دمارها، إلا أن المفارقة النفسية التي يعانيها البطل "طارق" والذي لم ينتصر على أناه الحزينة الخائفة على الرغم من كل التقدم العلمي الذي وصل إليه تتضخم في الحركة الفيزيائية المتكررة والرتيبة أمامه باستمرار، فيكون التداعي ((من التقدم في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها أن تنقل شعوراً ذاتياً خاصا))[8]، يعبر عن اللحظة التاريخية التي تنقلها الذاكرة، ويجمعها باللحظة الواقعية الآنية التي تتخبط فيها الأنا.

من هنا يبدو أن لحظة الرواية الأولى والتي هي نفسها اللحظة الأخيرة توحي بتوقف الزمن الإنساني الواعي عندها، لتصبح الذاكرة بتداعياتها الاسترجاعية المتكررة هي المحرك الوحيد لفعل التاريخ من خلال تفاعل الأنا مع ما تراه من حركة الرافعات بلغة واصفة مكثفة لم تفارق جو الرواية بأزمنتها المتخيلة المنسحبة والمتداخلة، لتتأكد ((غاية الكتابة التي تسعى إلى التمفصل وإلى تقديم الذات الكاتبة والأنا التاريخية إلى ذوات أخرى ... وكأن الذات الكاتبة تهدف إلى عرض قضيتها ... على أطراف مشروعيات أخرى))[9]، وهو ما يحيلنا إلى استحضار الفصول الأخيرة من الرواية؛ حيث تبدأ الشخصية المحورية في مناقشة تفاصيل المنمنمة القديمة، وتحليل الكثير من القضايا العالقة بمعركة الزقاق، بدءا بالتشكيك في نسبة الخطبة إلى "طارق بن زياد"، ووصولا إلى الحالة التي وصل إليها هذا الفاتح على أيدي العرب من قواد وخلفاء؛ ((وكتب طارق إلى موسى بالفتح وبالغنائم فحركته الغيرة ... وكتب الوليد بن عبد الملك إلى موسى بن نصير يحذره من التوغل بالمسلمين في دروب مجهولة ويأمره بالعودة))[10]، وكأن التاريخ يفتح أبوابا موصدة عبر دلالات مختلفة تفيض بها اللوحة، ليكشف عن قوته أمام مسارات الزمن التي قد تمحو خطوط اللوحة ولكنها لا تمحو خطوط الذاكرة، لتكون اللغة الفضاء الزمني الوحيد الذي تدور فيه كل الأحداث التاريخية والواقعية، وبهذا ((التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر))[11]، والفصل بين معطيات اللغة التي تنشأ لذاتها وبين اللغة التي تنشأ مخبرا عنه بين طياتها.

ويبدو أن التخييل الذي يحيل إلى اللاوعي يتماهى داخل الوعي الروائي للشخصية البطلة؛ بحيث يتشكل أفق واسع يمر عبر حالة من الانتشاء البلاغي، واللوازم السردية المكثفة للأحداث، وكأن الرواية تفرض يقظة على المجال الذهني للمتلقي من خلال التزاوج الدلالي المفروض لتوازي وتداخل حركة الواقع والتاريخ مما يحيل إلى سؤال جوهري يحتاج إلى دراسة ثانية حول هدف الكاتب من هذه المزاوجة المقصودة والتي تبدو وفقا لبنائية العمل السردي تشكيلا لاواعيا لبنى الواقع والتاريخ، فهل كان الكاتب يريد إعادة صياغة الوجود والتاريخ من خلال حالة الشخصيات أم أنه تعمّد الإشارة إلى الخزي النفسي الذي تعانيه الشخصية، ثم السكوت والانتقال إلى عرض أفقي للأحداث دون أن يكلف نفسه عناء إعادة صياغة الواقع ؟

إن الإبـداع المتجـاوز للتـواتر في عـرض فكـرة الروايـة يحيـل إلى رفـض غـامض لمعطيات تاريخية قد لا تبدو عند القراءة الأولية للرواية، فـ"معركة الزقاق"؛ وهي الحدث التاريخي العربي الإسلامي يتم تقديمها من خلال منمنة أو لوحة زيتية باهتة الألوان معلقة على جدار مكتب الأب الرطب، ومن خلالها يقيم البطل بداخله لوحة تاريخية تقوم على تدقيق العلامات البصرية لتفاصيل اللوحة، لدمج العلاقات الكائنة بين الرسام والموضوع وبين الأشكال، والألوان، والجنود "الإنسان" والخيول"الحيوان" والشعارات المكتوبة على الرايات ... ويسهم من خلالها في توضيح بعض الأبعاد الغامضة على مستوى السردية التاريخية التي لا تحدد رأيا واضحا حول موضوع اللوحة تاريخيا ((في شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالّة على الماضي القريب، إذ تتداخل معها لتكملها دلاليا، باعتبار تقاطعها معها في الإشارة إلى الإخفاق، والدم، وانغلاق الأفق. وهي العلامات الدالة المقترنة بثورات ... المسلمين في الأندلس مغربا، بسبب الجاه والسلطة))[12]، فهو هنا لا يعبر عن فكرة واحدة بل يحتفظ ((بانتباهنا منصبا عليه في الوقت الذي يشغل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها، وبقول مختصر يحل محلها، وبالتالي يمنعها من بلوغ منطقة الوعي))[13] الواضح، فالبطل يتجاوز تأمل اللوحة إلى تحديد العلاقات القائمة بين الجنود، والخيول، والقائد الفاتح "طارق بن زياد" والقائد الآمر "موسى بن نصير"، من خلال الاستناد إلى النص المدرسي، وربط الحالة النفسية للقائد الآمر بعد غيرته من فتح "طارق بن زياد" للأندلس بحالته المشابهة بسبب غيرة "طارق" من صديقه الوسيم "كمال" الناجح ثوريا، في رمز إيحائي إلى الثورة الجزائرية مع تفاوت في درجة التقديس يرجح الكفة فيها لتاريخ الجزائر.. ((صفراء مثل تلك الخيول التي تظهر على المنمنة والممثلة لطارق بن زياد ومجموعة من القواد وهم واقفون أمام سهل شريش. المجموعة العسكرية لا تتجاوز العشرة أنفار، كل شخص يمتلك صورة ذهنية واحدة، فريدة من نوعها، تلعب دور الهاجس المحرك لكل حياته ... وتكون هذه الصورة غير موعى بها من قبل الإنسان الذي يبلى بها))[14]، وليس في هذه الإشارة تعريف بمجهول بقدر ما هو تنبيه لمعلوم يمتلك في حدود الفن علامات إيحائية خاصة تتفاوت في مدلولاتها عما هي عليه في منظور التاريخ.

ولأنَّ ارتباط الأنا بالتاريخ في الرواية يتشكل ضمنيا من خلال العلاقة الرمزية للزمان والمكان المختارين، فإن كلا منهما لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، بل يتشكل في منظومة مكثفة من العلاقات الحكائية في الشخصيات، والأحداث، والرؤية التي لا تقصد إلى تقديم القيم المعروفة كما هي بل ((القيم التي يحملها المجال الكاشف للذات أو للذوات التي تتوزع على المجالات الزمكانية، والتسلل إلى الذات الأخرى، الذات المسكوت عنها والتي تتحكم ... في مسار الذهنيات، في تشييد الرؤى، وإعادة إنتاج عناصر المخيلات الفردية "طفولة الراوي"، والجماعية "المخيال العربي"))[15]، انطلاقا من أهداف الثورة الجزائرية التي كانت آنذاك قد دعت إلى حل المنظمات السياسية، والانتقال الفردي إلى صفوف المجاهدين باعتبار جبهة التحرير المفاوض الوحيد للثورة، غير أن تقنية الحدث الفردي الذي جاء في الرواية يصور القيمة الجهادية دون قوانين الهيئات الرسمية الفاعلة في الثورة، إذ إن المشاركة في العمل الثوري هنا كان من أجل ((تحسس الذات في الشروع إلى تحقيقها، فرغم أن القوة العسكرية تقع في دائرة الجيوش النظامية، فإن موقف الفدائي يجد تأييدا مطلقا له من الجميع))[16]، ويظهر ذلك من خلال تقديم "شمس الدين" الذي شارك في العمل الفدائي وعمره لا يتجاوز الثالثة عشر فتحدى الجنود وبصق في وجوههم وأذلهم في عقر داره على السطح، فالسطح هنا مكان مكشوف على الفضاء وفيه رمز للحرية المطلقة التي كانت الثورة الجزائرية تهدف إليها.

وعلى السطح كذلك الطفل الذي كان يربي الطيور والتي أمرها بالتبول على رؤوس الجنود ففعلت، مما أدى إلى قطع رأسه الصغير، يوم تظاهرت النساء بطريقة عفوية لا تخضع لأي سلطة سياسية أو حزبية ((يقول بدون تبجح ولا غطرسة: لقد قررنا ذبحهم بدون استشارة أحد. ما كنا لنعرف كيف نتصل بالمسؤولين. دخلنا الحانة. كانت غاصة بجنود اللفيف الأجنبي. تفاعلنا السكر. كنا جالسين بالقرب من المرحاض لكثرة ما ازدحمت الحانة بالزبائن. دخلت عدة مرات للتقيؤ، تحاشيا أن يؤثر الخمر فيَّ ... غريبة حقا هذه التفاصيل. لم يرشح منها إلا التافه ... لم تبق إلا الجزيئات التي لا معنى ولا أهمية لها... نسيت التفاصيل))[17]، وفي نسيان التفاصيل تظل الأنا تقرن حركة الحياة الواقعية بحركة التاريخ، وذلك من خلال الإلماح إلى حركة الرافعة التي يبدو الحديث عنها باستمرار حديثا مقحما في الرواية، إلا أن الانتباه إلى تشبيه حركتها بالطيور، وكذا تصوير

حركة الطيور من حولها وعلاقتها بالشمس التي في الغالب ترمز إلى الحرية، فإننا نلاحظ أن المشهد يتكرر إيحائيا كلما استرجعت الذاكرة حادثة المظاهرات والطيور التي تتبول على رؤوس الجنود وقطع رأس الطفل الصغير صاحبها، في حركة التحام لاواعية بين الواقع والتاريخ؛ ((فكان هناك طفل يلعب على أحد السطوح بقفص مليء طيور الكناريا يعطي إشارة بالتبول. الشرطة حاولت حصر المتمرد البارع في تعليم الموسيقى، الطيور الصفراء رفعت عقيرتها بالنشيد الوطني. تعلمته على ذلك الطفل بحنكة بالغة ففصل العساكر رأس تربه عن جسده ... والحرب ضارية أطنابها تفور رفاف الرمال بالرؤوس قطعت غدرة ومازال يذكرها على رسومات الفاتحين ... وجثث طيور الكناريا أيضا القفص تجزأ إلى آلاف الشظايا الشمس أيضا من خلال زجاج النافذة المقوس... يتجزأ نهر التاريخ إلى زمنين))[18]، لا ينفصلان حتى بفعل الموت.

إن استخراج عناصر الفكر الإنساني من خطاب أدبي لا يتم ((انطلاقا من عناصر البناء الجمالي للرواية، وإنما اعتمادا على تأويل طروحات ومواقف وشخوص الرواية))[19]، من خلال حركتها داخل أحداث تتفاوت في وقعها على القراء، خاصة وأن أحداث هذه الرواية يتمازج فيها التاريخ القديم "زمن الفتوحات" بالتاريخ الحاضر "ثورة الجزائر" ((وإذ هو واقف أمام النافذة ونظرته تنفلت منه وتحاول الانغراس في الورشة، فتدخل الممرضة وتقول له شيئا لا يفهمه، لكنه يطأطئ رأسه ويستمر واقفا. مشدوها. مذهولا. كأنه لا يفهم، لماذا لا يرى شيئا من العمل الذي يجري في المبنى سوى هذه الرافعات الصفراء ... أين طفولتي. اختبأت حين طاردني الأطفال زاعقين ورائي بابا عجينة وكال الطمينة))[20]، فالذهول الذي يعانيه "طارق" وهو يشاهد حركة الرافعات يحيل إلى فعل البناء الذهني داخل الذات الإنسانية المحركة للزمن الروائي، غير أن هذا البناء يعاود حركة التقهقر والانسحاب من خلال الهدم الداخلي لعناصر الواقع بالعودة إلى التاريخ، وذلك بفعل السؤال الحائر الذي لا يقصد إلى السؤال بقدر ما يمهد للانقلاب والعودة غير المبررة إلى مشاهد الحرب وما يصاحبها من انفعالات الفشل، ((ولم يزل غبش الفجر أو نسق الغروب؟ يتباطأ في انتشاره عبر المحيط كله فيخرق النافذة بعد لحظات ... أما قوائم الأحصنة المتماثلة على المنمنمة فكانت تعطي وتقدم للناظر انطباعا وهميا يضفي أو يوحي بحركة لا نظير لها لتعدد المواقف التي اختارها الرسام المجهول))[21]،

فالحركة المصاحبة للتذكر تتفاعل مع حركة الرافعات الممثلة للواقع وكأنهما تأتيان من زمن وتاريخ يمثلان الوعاء ((الذي يشكل المرجع الأكبر للخطاب الروائي، خطاب يدشن وينسج تلك العلاقة المحورية بين النص والتاريخ، بين الأدب والموطن، بين الخطاب والوطن، بين الذات المبدعة))[22] وكل ما يحيطها من تفاصيل الواقع التي يقف الكاتب عند أبسطها قولا وأعمقها دلالة.

2- إيحاء الشخصيات وفعل التاريخ:

تتوفر الرواية ككيان لغوي على شبكة متداخلة من الدلالات التي تربطها ببعضها خيوط متصلة من العلاقات تكاد أن تكون نظاما اجتماعيا أو إنسانيا قائما بذاته، وفي رواية "معركة الزقاق" تشكل الشخصية فاعلية دلالية، ورمزا إيحائيا يتماشى مع عنصر التاريخ، وتشكل بها بناء متكاملا بوصفه قانونا داخليا يخضع لتفاعلات الشخصية مع محيطها السردي من جهة ومع محيطها الدلالي من جهة أخرى، فالدلالة ((لا تخص الإنسان بل تمتد إلى المكان والزمان وكل الأشياء. الأمر الذي لا يجعل الوصف مقصودا لذاته، ولكنه يكتسب بعدا وظيفيا يتحرك ضمن رقعة محورها الأساسي هو الصراع الذي يعيشه الإنسان))[23]، وبهذا تتشكل صورة "الأب" وفق منظور القوة والسلطة تماشيا مع السلطة والقوة الفرنسية المفروضة على الشعب الجزائري، ومع السلطة القيادية والخلافة الإسلامية المشار إليها في علاقتها الفوقية ضد "طارق بن زياد".

ينطوي عالم الأب داخل ذاكرة البطل على وهج من الآلام والأحزان، انطلاقا من المخزن المظلم الرطب الذي يمثل كيان الأب وواقعه الخاص، ويمثل في الوقت نفسه الكيان الاستدماري وواقع الشعب الجزائري في مرحلة استدمارية حولت عالمه إلى ما يشبه السجن الهائل، وبالتالي فإنه لا يمكن إغفال علاقة الأب بالاستدمار من جهة، وبالابن من جهة ثانية، على أساس أن العلاقة الأولى تتأسس تاريخيا بفعل وعي سردي تام بينما تتأسس إنسانيا من خلال إسقاط لا واع للعنصر الأول نفسه على الأنا المقهورة المتمثلة في الأم أولا والطفل ثانيا حيث ((يقوم السرد مرة أخرى بإعادة إنتاج المعالم الإنسانية لهذه الشخصية بواسطة منطوق شخصية أخرى، هي شخصية [طارق] ويحاول هذا الوصف أن يضفي طابعا واقعيا على الشخصية، فيصور أبعادها الجسمانية أو هيئتها الخارجية مع إبراز طابع الصرامة، والحسم، والدقة، والجدة في إنجاز الأعمال))[24]، لذلك

نجد أن استحضار التاريخ الأبوي مرتبط دائما داخل الرواية باستحضار التاريخ الإسلامي في معركة الزقاق عبر الإشارة إلى اللوحة الزيتية المعلقة على جدار مكتب الأب حيث كانت دروس الترجمة تتم بطريقة قسرية مشبعة بالعنف والتأنيب محاكاة لفعل الجنود عند اعتقال "شمس الدين" وتعذيبه داخل مدرسة مجهولة.

وفي لقاء الأب واستحضار صورة الأم ورائحتها تفتح بوابة الذاكرة لتتراكم عبرها وقائع تاريخ مليء بالقهر داخل عالم ضيق بين جدران مكتب الأب، والذي لا يتسع إلا بفعل الذاكرة ((يقول أبي يوم اكتشف في كراسي هذا النص لابن خلدون وقد كنت مطالبا بترجمته: ترجم يا ولد!... وأنا أرتعد خوفا. وهو يصيح في وجهي: ألا ترى أن ترجمتك الحرفية بليدة للغاية، لا معنى لها؟ أفيصل الحمق بك إلى هذا الحد؟ وأتركه أنا يتخبط في غيظه. أبقى جاثما أمامه. لا أبدي حركة ... يضرب الشيخ ضربا مبرحا، يقول أبي: لا تحاسبني إلا بالجلد والعظم والدم))[25]، هذه القسوة التي كان يعانيها "طارق" تداخلت ضمنيا مع الجو التاريخي للرواية، فصنعت من صورة الأب صورة للقهر التاريخي بكل أبعاده ومستوياته، إذ يتضح أن الشخصية المحورية كانت خاضعة تمارس أسئلتها، ورغبتها في الحياة بصمت من خلال التشكيك في كل شيء ((ملأ اسمه كتب التاريخ وهواجس صاحب القرار. سماني طارق. هز كياني هذا الاسم بثقله. وحوانيت التاريخ اكتظت سلعا مزيفة مغشوشة. هل خطبته هي أم لا هل زناتي أم همداني. هل غار منه موسى كما غار من موسى سليمان بن عبد الملك. حجز أبي الكراريس. كراس التاريخ وكراس الترجمة وكراس الرياضيات))[26]، هنا يتم اكتشاف مكامن الدلالة في شخصية الأب متعدد الزيجات ظلما، وكأن الرغبة في استئناف الحياة واستمراريتها على حساب الأم . الزوجة الأولى . وإهمالها إلى أن تموت، صورة لمحاولة الاستدمار الفرنسي الاستمرارية في الجزائر واستغلالها قهرا وظلما، فالبطل هنا يحاول التنفيس ((عن الكبت والقهر والاستغلال والرغبة في تغيير الواقع المر، والبطل هنا لا يعبر عن تجربة ذاتية بحتة، بل يعبر عن تجربة عامة، عن الإنسان))[27]، وبهذا فإن تقديم شخصية الأب لم يكن تقديما إخباريا بقدر ما كان تقديما تمثيليا من خلال العلاقة بينه كشخصية مشبعة بالدلالات داخل العمل الروائي، وبين الأنا المحورية المتمثلة في شخصية الابن "طارق"، إذ يتضح أن هذا الأخير جعل شخصية الأب تنبع من ذاته وتخلق من داخله المهزوم، كتبرير للانهزام

التاريخي الإنساني من خلال معركة "طارق بن زياد" التي هي معركة الأنا ضد كل السلطات والانتكاسات التي بدت حصيلتها النهائية في حالة السمنة والتمرد المخبوء ضد عناصر دلالية أخرى داخل الرواية، تمثلت في صورة شيخ الكتّاب المرتبط ارتباطا وثيقا بصورة الأب من جهة، وصورة الجد الشيوعي من جهة أخرى.

ويعد تناول الشخصية ضمن الأحداث المحيطة بها تفعيلا للعلاقات الإنسانية، فالكاتب هنا يقصد إلى انشطارية الشخصية المحورية في صور دالة يتم التعبير عنها كفكرة مستقلة بذاتها من خلال عرضها في قالب شخصيات خاصة تكون لها علاقة التأثير والفاعلية على الشخصية البطلة ((يصوغ الشيخ أخمص القدمين من رنين العصا، والحرف، والحرب، وجلبابي يلف الركبتين لحته يختار لي حبلا، وعودا، وعصا، وقصبا يقول اكتب. اكتب كلمة جرح بالسماق الأحمر ثم أمشي... لا أريد إزعاجها أمي... مذاق عطر ماء الورد السابحة قهالاته في ماء زمزم أتى بها أبوها عامل السكة الحديدية الفقير رأيته يبيع جرائد الحزب السرية في القطارات ... جاء الجنود فمسحوا الأرض شبرا شبرا ... ومن ينكر أن بقايا أمي انحرفت في جب واستنقعت في مائه الرديء بعد أن كرست حياتها للاحتفاظ بقارورة صغيرة مملوءة ماء زمزميا ملأتها ببتلات الورد، وأضافت قطرات زيت الزيتونة المسنة والمهملة في مؤخر البستان ولم يزبر أغصانها أحد منذ وفاة الجد الشيوعي))[28]، وبهذا يتضح أن الشخصيات الأخرى في الرواية ليست شخصيات حرة، بل هي موصوفات تعبر عن رؤى وأفكار الشخصية المحورية في صور دالة، أو هي بنى تتشكل وفق ما أراد لها البطل.

فهي لا تقدم نفسها بنفسها ولا تقدم نفسها وفق ما يمليه عليها الوعي أو الحدث بل تخضع لتداعي الذاكرة فتستحضر ضمن إطار التذكر والتداعي ((من أين هذا الكتاب؟ إنه كتاب نصوص الترجمة المكتظ صورا ومنمنمات، فأترجمها حرفيا ... ويرفض أن ألجأ إلى القاموس: ترجم، هل أنت حمار فتستعين بالقاموس؟ أترجم ترجمة حرفية في عقر داره حيث تطاردني رائحة الموت، رائحة موتها هي أمي ورائحة الأموات القوطة والفرنجة والجلالقة، وتختلط الروائح ويختلط الأموات. ما علاقتها بهؤلاء الإفرنج؟))[29] ولا علاقة للأم الميتة بهؤلاء الأموات ظاهريا، إلا أن علاقتها بالأب تعطي دلالة عميقة للقوة الطاغية التي تخلقها الحرب عبر التاريخ الإنساني، وبهذا تعمل شخصية الأم على ((تفسير

الوجود الاجتماعي وظواهره السياسية المختلفة التي تتفيا الرواية تصويرها، وتمثل الواقع التاريخي كما يبدو في المخيال الروائي))[30] صورة للقهر والفشل المعنوي الذي حظي به "طارق بن زياد" بعد فتوحاته بمواجهة قائده له بالعقاب، تتفجر على إثرها دلالة موازية في صورة الأب الذي لا يرضيه شيء، وتقابلها صورة الأم الصامتة التي لا تحتج، وفي موتها موت لمعاني التاريخ البطولي في ذاكرة "طارق" الابن الذي لم يعد يشم بعدها سوى رائحة الموت.

كما ارتبط الموت ارتباطا وثيقا بالأب وحدد العلاقة بينهما بعد ذلك خاصة وأن "طارق" صار يشم رائحة الموت في كل مكان تعوّد الأب التواجد فيه ((ومنذ يوم وفاتها لم تفارقني رائحة الموت، وقد اعتدت استنشاقها كلما دخلت المنزل القديم وحتى حجرتي ... ولعل رائحة الموت التي ادخرتها ليس فقط في غرفتها ... بل وأيضا داخل مخمل النسيج الذي منه فصلت ملابسي، وبين مسام بشرتي، وفي قعر أحلامي))[31] ، وحين أعلن الكاتب عن توغل فعل الموت داخل ذاكرة الشخصية المحورية، تحولت الدلالة المسيطرة على الفعل اللاواعي إلى قناعة ذاتية . لتلك الشخصية . بالفشل المفتوح على الزمان والمكان الواقعيين، والسرديين على السواء، خاصة وأن البطل لم يعد يشم رائحة الموت في كل مكان؛ لأن الموت أصبح فعلا ينبع من مساماته، وبهذا فقد صار مأزوما بفعل الموت الذي يتقاطع دلاليا مع فعل التاريخ العربي من جهة والتاريخ الجزائري من جهة أخرى، في حركة الإلماح المقصودة لموت الحزب الشيوعي "موت الجد" دون أن يقدم دوره في الثورة خاصة بعد محاربة أعضائه على أساس أنهم كفار يجب التخلص منهم، ((لماذا لم يبادروا بالعمل المسلح؟ هل فاتتهم طبيعة الاستعمار؟ هل سبب هذا الخلل الهائل كان عدم وجود طبقة عاملة قوية وواعية؟ هل لا بد للثورة الوطنية من مرحلة انتقالية تقودها البرجوازية الصغيرة وأحزابها))[32] , إلى أن فقدت الرائحة المعهودة كنهها ((وهي بالأحرى عبارة عن مزيج من الفطر المستنقعة والعرق العابق من أجساد قراء القرآن ذوي الأجسام النحيفة، والأسمال البالية، والأصوات المتخنخنة، والكافور الزافر من الكفن الأصفر مثل لون الخيل المصطف أمام خليج الزقاق؟))[33] فتحولت الأحداث بمجملها إلى إحساس باهتراء التاريخ وأزمة الإنسان الصانع لذلك التاريخ حيث تتمحور اللاجدوى ويتحول الفعل المحسوب إلى فعل غير منجز من خلال سيطرة العدم على كل شيء، ((

والفرمول المتصاعد من الحمام العربي الكائن تحت المنزل حيث استحوذت الغسالات على جسمها النحيل ذي البشرة الشفافة والعيون التي انغلقت انغلاقا نهائيا والفم المشبم بكمامة ربطت من أسفل ذقنها حتى أعلى جمجمتها وكأنها رفضت السكوت عند مماتها ففغرت فاها بعد أن لازمت طيلة حياتها الصمت والسكوت، وكأنها لاذت بالفرار من هذا المستنقع المخضوضر، وقد أصبح هو أيضا شبحا جنائزيا فقد كل شيء عدا وقاره وهيمنته))[34]، فيبدو الموت وكأنه كان رغبة مخبوءة في نفس "طارق" الذي عجز عن الهروب منها طيلة سنوات طفولته، فانعكست على سنوات عمره الباقية بصورة مفجعة ارتسمت بفعل المتخيل الروائي في صورة التاريخ الواقعي الذاتي والتاريخ السردي الموضوعي.

ومن خلال دلالة الموت الحقيقية والرمزية في الرواية واعتمادا على ما سبق عرضه من مقاطع سردية لفعل الموت في علاقته بالتاريخ وبالشخصيات نستنتج أن الصورة الثانية التي ترسخت في الذاكرة الذاتية للبطل وارتبطت كذلك بالموت وهي صورة "الشيخ" المكلف بالعقاب، فنجد أنه مرتبط ضمنيا بثلاث دلالات رئيسية: أولا: دلالة التسلط والقوة والبشاعة المسيطرة وعلاقتها المحورية بالأب والاستدمار الفرنسي. ثانيا: دلالة الطهارة والقداسة والضعف وعلاقتها المحورية بالأم والشعب الجزائري. ثالثا: دلالة الحزب الشيوعي الممتد تاريخيا كأغصان الزيتونة القديمة الممتدة في البستان بلا جدوى وعلاقته المحورية بالجد، والاستدمار، والشعب معا، ((ولكن الصورة المستمدة من الواقع لا تعدو أن تكون كيانا فنيا مكتفيا بذاته، مادته الأولى مبذولة في الحياة، ولكنها بعد أن تشكل في الرواية تفقد صلتها المباشرة بالعالم الخارجي لتصبح صلة رمز لغوي يعبر عن رؤية أدبية ولا يقرر حقيقة حرفية الواقع.))[35]

وعليه تركزت رمزية الشخصيات في علاقتها بفعل الموت وصورته، وكأن الكاتب أراد أن يعبر عن الشعور بالخوف ((من هذه اللحظة التي يعود فيها إلى الذات بعد الاستقلال، وهو خوف ناتج عن سنوات طويلة من النضال ضد المستعمر، حيث يحذر بعدها ألا تؤول إلى العودة إلى الذات العربية ... وهذا الخوف...))[36] هو الذي أسس لجو الغربة الذي طبع صراع الشخصية المحورية في تداعياتها، خاصة من خلال علاقتها

التشكيكية المباشرة بكل ماله علاقة بالذات العربية في معركة الزقاق، وكذا سيطرة الاستدمار الفرنسي ومحاولة سلبه الهوية الوطنية.

وبهذا يرسم الكاتب معالم إنسانية متعلقة بالتاريخ، ويعتمد فيها على حركة الشخصيات التي شكلت فضاء رمزيا بين الواقع والمتخيل، بدرجة من التقارب يطبع الحدث في ذاكرة المتلقي على المدى البعيد ((بالإشارة بوضوح إلى قيم ودلالات إنسانية رفيعة القيمة في الكشف عن حقائق النفس وقوة الفكر وتطور الوعي الإنساني في هذه))[37] الشخصية التي لم تقدم القيم في الرواية من خلال وجودها بل من خلال غيابها (الأبوة، الحزب الشيوعي) وهذا ما أهّل النص ليكون على درجة فريدة من الجمالية والخصوصية والتفرد الإبداعي.

وبناء على حركة الأنا داخل الرواية تتشكل الكتابة السردية التي ((توقع الفوضى في كل القوانين والتقاليد التي قد تعطيها شكلا ومعنى محددين))[38]؛ لأن الكاتب هنا قدم الذات ضمن فضائها الداخلي حتى في علاقتها بالخارج، ولذلك فإن الحكم على التاريخ يفرض نفسه من خلال تقديم الشخصية له، ولا تظهر العلمية فيه إلا من خلال معارف الكاتب نفسه أو ما يريدنا أن نعرفه ونصادفه بين الأحداث، خاصة وأن الشخصية المحورية تعد طرفا فاعلا في تلك الأحداث المختارة للعرض السردي، ((فتكون الافتراضات بالتالي أمورا لا تحصى ولا تعد، نظرا لما في أمر الحروب من أهمية تجعل من كل تفصيل ومن كل جزئية ومن كل شكلية شيئا له أهميته الكبرى، خاصة وأنه من البديهي احتمال وجود الكثير من الأفخاخ والحيل والخدعات الحربية في مثل هذه الظروف الدقيقة))[39]، مما يحيل بدوره إلى تخييب أفق الانتظار، والانتظار إلى آخر الرواية ليتفاجأ القارئ بخيبة النهاية المفجعة وكأنه كان يقلب الصفحات في حركة دائرية تعود به إلى البداية كل مرة في تكريس واع لعنصر "السؤال" الذي يقوم عليه العمل الفني عادة، غير أن تقسيم الرواية إلى فصول ساعدت الأنا على استجماع شتات الذاكرة، وساعدت الكاتب على استرجاع النفس السردي للسيطرة على الغياب المطلق الذي طبع الجو النفسي للرواية بفعل ((خطاب ينادي خطابا، تاريخ ينادي تاريخا، مكان ينادي مكانا، هكذا يحبك النص الروائي في محوره الوصفي التأملي فيعطي الروائي لذاته المبدعة حرية شعرية تتوجها من حين لآخر ردات فعل مزاجية))[40] تتدخل في كيان الرواية لتجعلها مركزا لإقامة

أساسيات المجتمع الإنساني في أكثر حالات وعيه حضورا وهي حالة الحرب، وهو ما يجعل من هذا العمل الروائي الذي تشكل رمزيا ودلاليا من خلال اللغة، لا يمكن القارئ من أن يخرج منه بقراءة معرفية فعلية أو أحكام قاطعة؛ لأن الأنا تتقاطع مع التاريخ في هذا النص لتجعل من الذاكرة فضاء لحركة دائرية تصنع من الوعي قوة للتسرب إلى أبعاد إنسانية تتجاوز وصف التاريخ أو التغني ببطولاته، إلى مناقشته وطرح التساؤلات الكاشفة لأسراره، ذلك أن الكاتب استطاع بفعل اللغة أن يحقق نشوة الكتابة، بإخضاع العناصر الواقعية البسيطة لمنطق السرد المعقد وليس العكس، حيث نجد أن الشخصيات في الرواية تفاعلت وانتقلت من كونها كائنا حيا، إلى كونها كائنا تخييليا ورمزيا، وأن تفاعلها جعل الكاتب ينجح في توسل التراث بطريقة رمزية لطرح أبعاد إنسانية متفاعلة مع الحدث من حيث هو عمل فني من جهة، ومن حيث هو تاريخ إنساني من جهة أخرى.

الهوامش:

1 - رشيد بوجدرة، معركة الزقاق "رواية"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ورشة أحمد زبانة، الجزائر، 1986، ص07.

2 - الرواية، ص07.

3 - الرواية، ص184.

4 - الرواية، ص22.

5 - سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص34.

6 - نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص11.

7 - الرواية، ص24، 25، 26.

8 - إحسان عباس، فن الشعر، ط4، دار الشروق، عمّان، الأردن، 1987، ص62.

9 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، مجلة اللغة والأدب، العدد15، جامعة الجزائر، 2001، ص133.

10 - الرواية، ص135، 149، 169.

11 - بن جمعة بوشوشة، جماليات بنية الخطاب السردي في رواية "تماسخت دم النسيان"، مجلة دراسات، الجزائر، العدد26، 2006، ص 34.

12 - بشير تاوريريت، عبد الله حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة علامات في النقد، عدد57، النادي العربي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر2005، ص211.

13 - أمية حمدان، الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1981، ص24.

14 - الرواية، ص37، 39، 40، 45.

15 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص150 -151.

16 - مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، مجلة عالم المعرفة، عدد 188، الكويت، جويلية 1994، ص79.

17 - الرواية، ص 32 ،33.

18 - الرواية ص 26.

19 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص135.

20 - الرواية، ص82.

21 - الرواية، ص71.

22 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجية الأدب، ص15.

23 - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 82.

24 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد05، العدد02، فلسطين، 2010، ص08.

25 - الرواية، ص 102، 103، 123.

26 - الرواية، ص125.

27 - عبد القادر خليفي، دور الأدب الشعبي في المقاومة الوطنية، سلسلة منشورات الجيب، من إصدار المجلس الأعلى للغة العربية، أكتوبر، 2005، الجزائر، ص16.

28 - الرواية، ص 46، 47، 48.

29 - الرواية، ص 11.

30 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، ص08.

31 - الرواية، ص 09.

32 - رشيد بوجدرة، التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، (د.ت)، ص 172.

33 - الرواية، ص 09.

34 - الرواية، ص10.

35 - عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص09.

36 - مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، ص74.

37 - أحمد شعث، الشخصية في رواية "الحواف"، ص 07.

38 - مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص32.

39 - الرواية، ص152.

40 - محمد الطيبي، اختراع التاريخ في "اختراع القفار" بحث في أنثروبولوجيا الأدب، ص141.

بنية الزمن في رواية اللاز للطاهر وطار

أ. منيرة شرقي

جامعة تبسة– الجزائر

chergui.mounira@gmail.com

ملخص:

بنية الزمن في رواية اللاز للطاهر وطار؛ دراسة تشتمل على عنصرين أساسيين؛ يهتم الأول بالزمن الطبيعي الذي يعني الوقت المألوف لدى الإنسان، وينقسم إلى زمن تاريخي وزمن كوني، حيث طرحت الرواية أحداثا تاريخية ترجع إلى زمن الثورة الجزائرية، كما قدمت إشارات زمنية تربطبين الشخصية وفعلها.

يعالج العنصر الثاني الزمن النصي، ويعني مجموعة من التقنيات الزمنية التي تتحكم في كيان النص، هي التشكيل الزمني والاسترجاعات والمدة والتواتر، فقد رسم الكاتب زمن الرواية في مسار دائري، واستخدم استرجاعات سدت ثغرات النص، وخمس تقنيات سردية مكنت من تقدير المدة ولو بصورة نسبية؛ الخلاصة والحذف تسرّعان السرد، والوقفة والمشهد والمونولوج تبطّئ السرد، ثم التواتر الذي به نقارن وقائع القصة مع وقائع السرد من ناحية التكرار.

Résumé:

La structure du temps dans le roman de EL LAZ de Tahar WATTAR est une étude qui englobe deux éléments essentiels.Le premier traite du temps naturel qui veut dire le temps normal chez l'être humain. Il se divise en deux : le temps historique et temps universel.Le roman a apporté des événements historiques qui remontent à la révolution Algérienne. Il a également apporté des indications diachroniques liant le personnage et son action. Le second traite le temps textuel, c'est-à-dire un ensemble de techniques temporelles qui régissent l'entité du texte.Il s'agit de la formation du temps, les analepsestes, la durée ainsi que lafréquence et la cadence.L'écrivain a défini le temps du roman dans un parcours circulaire et il a employé des analepses qui ont comblé les vides du texte et cinq techniques narratives qu'ont permis d'évaluer la durée même s'il s'agissait d'une manière relative ; lsommaire et l'ellipse accélèrent la narration,la pause et la scène ainsi que le monologue ralentissent la narration,et la fréquence avec laquelle nous comparons les faits du conte avec les faits de narration en termes de répétition.

مقدمة

يعتبر الزمن عنصرا هاما في بناء الرواية، اهتمت به رواية اللاز للطاهر وطار وأولته العناية الكبرى في بناء أحداثها، حتى أنه طغى بصورة لافتة للانتباه عن العناصر السردية الأخرى، الأمر الذي جعلنا نطرح التساؤل: كيف حضر الزمن في رواية اللاز؟ وما دوره في بناء الرواية؟

تهدف الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات، وفق منحى منهجي يقوم على تتبع الزمن في أشكاله المختلفة (التاريخي والكوني والنصي)، ومقارنته مع صورته الموضوعة له قبل الولوج في كيان الرواية، والتأثيرات التي منحتها الرواية له.

1- ملخص الرواية

رواية اللاز كبة من الخيوط المتشابكة التي يصعب فرزها، أو العثور على واحد منها هو خيط المسار السردي، لأنه اختلط مع خيوط الاسترجاعات الكثيرة. تجري أحداث الرواية في إحدى قرى الجزائر التي يسكنها العديد من الثوار، و"اللاز" واحد من أبطالها؛ لقيط وطائش وشرير وصاحب طباع سيئة، حلمه الوحيد هو أن يكون له أب كباقي البشر، وحين تحقق له ذلك، انعطف مسار حياته، وبدأ من جديد، فالتحق بصفوف الكفاح، واهتم بتهريب المجندين الجزائريين، إلا أن خائنا وشى به، مما استدعى إلقاء القبض عليه أمام الملأ من قبل الجيش الفرنسي، حينها استطاع أن يومئ إلى المناضل قدور بالفرار، فهرب هذا الأخير والتحق بالقائد زيدان ومن معه. لقي اللاز حتفه من التعذيب داخل الثكنة، وتمكن من الفرار بعد عناء طويل، وخلص معه الجنود الجزائريين، ثم التحقوا كلهم بزيدان (أب اللاز). تعرض زيدان لنزاع مع جبهة التحرير الوطني بسبب الاختلافات الإيديولوجية، ونتيجة رفضه التخلي عن الحزب الشيوعي تلقى الذبح عقابا له، شاهد اللاز عملية ذبح أبيه فدخل في حياة اللاوعي.

ترسل الرواية فروعها على مر الصفحات، وكأنها أخطبوط يمد أطرافه راغبا في إمساك كل شيء، فهي تحاول لم شتات الأحداث من كل جهة والتي تمس شخصياتها، فتسرد ما حدث مع قدور منذ حياده من الثورة إلى غاية استشهاده، وبعطوش منذ أن كان راعيا للعجول حتى أصبح خائنا ثم فدائيا، وزيدان منذ علاقته بمريم "أم اللاز"، حتى

ذهابه إلى باريس وعودته متشبعا بالفكر الشيوعي ومساهمته في الثورة إلى غاية ذبحه... وغير ذلك.

2- الزمن الطبيعي في رواية اللاز

يعد الزمن الطبيعي مفهوما عاما وموضوعيا، يتمثل في الوقت الذي يألفه الإنسان من الزمن الشائع، ويعتبر المقابل الخارجي الذي يسقط عليه الروائيون عالمهم التخييلي[1]. سمي الزمن بالطبيعي بهذا الاسم لما له من وجود فعلي تتحكم فيه الظواهر الطبيعية.

الزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني[2].

2-1- الزمن التاريخي في رواية اللاز

شرح تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov الزمن التاريخي –حين أشار إليه كعنصر خارجي ذي علاقة مع النص- بقوله: «أي الزمن الذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم»[3]، ولا يَعد استحضاره نقيصة ف«سواء أراد الكتاب أم لم يريدوا، فإنهم من نوع حقبة تاريخية ومن نوع أنظمتها التشخيصية»[4]، مما قد ينعكس في كتاباتهم. إن دراسة الأدب من جانبه التاريخي يفضي إلى فهم الدوافع والمؤثرات في نشأة الظواهر والاتجاهات الأدبية المتصلة بالمجتمع انطلاقا من فكرة "الإنسان ابن بيئته".

استدعى الطاهر وطار أحداث التاريخ في روايته **اللاز**، فاستلهم من الثورة التحريرية قضايا سياسية واجتماعية أكسبت الرواية الجزائرية حلية جديدة، أو كما قال واسيني الأعرج: «تعالج الرواية [أي **اللاز**] عن قرب، موضوعا شائكا. وربما يحدث هذا لأول مرة في الرواية الجزائرية. يعني تلك الإشكالات المعقدة التي صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التاريخية، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهمها استقلال الجزائر أولا»[5].

يتسم الزمن بالتغيير لأنه يتجه إلى الأمام، فيتقدم صاعدا نحو التقدم والتطور والنمو، وإما هابطا نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط؛ مما يعني أن التغيير في الزمن يحدث إما إلى أفضل أو إلى أسوأ [6]. تحدثت رواية **اللاز** عن فترة الثورة، وسارت شيئا فشيئا إلى الأمام حتى وصلت إلى زمن الاستقلال، وإن لم تُبد محاسن هذا التغيير –إذ تم

التركيز على مساوئه فقط- فإن هذا التطور في الزمن يُعد ذا بعد إيجابي. وما جسد الكاتب هذا الزمن التاريخي الذي اختاره إلا حين استحضر وقائع تاريخية، كانت حجر الزاوية في بناء هذا الزمن؛ وعليه، يدرس هذا العنصر "الزمن التاريخي" بالإجابة عن تساؤلات محددة: ما هو الزمن التاريخي الحاضر في النص؟ أو ما هي الفترة التاريخية الماثلة في الرواية؟ ما الذي حدث فيها؟ ما هي جماليات الزمن التاريخي؟

2-1-1- زمن ما قبل الثورة التحريرية

حضر زمن ما قبل الثورة في شكل استرجاعات خارجية*، وكأنه سيزيل لبسا معينا، ربما هو كيفية العيش في هذه الحقبة السابقة لأحداث الرواية، خاصة وأن الكاتب ربط هذا الزمن بحياة الشخصيات حتى اتضح التغيير بين الفترتين (قبل الثورة وزمن الثورة)؛ فصور مثلا همجية وتهور اللاز، وكذلك انشغال حمو وقدور بأمور العشق... كما أورد قولا للسارد يبين حال الوضع في هذه الحقبة: «لم تكن الثورة آنئذ، مندلعة، ولا حتى تخطر ببال أمثال قدور، كان الجو، أشبه ما يكون بالمرآة، قبل أن تسقط وتتهشم، تبدو صافية لامعة، ولو كانت بها عشرات الخدوش، والوجود الاستعماري، لا يستشعره أحد، إلا كما يستشعر مريض، داء مزمنا، لولا أزماته من حين لآخر، لتوهم بل لاعتقد، سلامته»[7]، لعبت اللغة هنا الدور الفعال في إحضار التاريخ في ثوب فني جميل، فقد رمى هذا التعبير في تركيبه التمثيلي إلى مبتغى القول، ودل على الهدوء والاطمئنان العام، رغم سوء الوضع؛ فالناس كانوا يسهرون إلى أي وقت شاءوا، دون وقت لحظر التجول، كما لم يكن السفر برقابة...

جاء في المقطع السابق أن وجه الجزائر يعاني من خدوش عديدة، فقد سببتها أزمات ونوبات مباغتة، كالتي حدثت في الثامن من ماي عام الخمسة والأربعين بعد التسعمائة والألف، مجازر تركت أثرا وخيما في نفوس الجزائريين، وكلما جاء خبر أموات كان الخوف من يوم مشؤوم كذلك؛ فقد بقي الحدث هاجسا محفورا في الأذهان، وقدور يتذكر جيدا «كيف كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان، وكيف كان هو وكل أفراد دواره يتراكضون في الحصائد كالمجانين، والنيران تلتهب من تحتهم ومن فوقهم...»[8]، فصارت الشخصية في رواية **اللاز** شاهدا على الأحداث التاريخية، وتلك طريقة فنية يعتمدها الروائيون في نصوصهم، حيث اعتبرت سيزا قاسم

إشراك الشخصية في الوقائع التاريخية سمة بارزة من سمات الرواية الواقعية، ولولا هذه الوقائع والأحداث، لما كانت الرواية قريبة جدا من القارئ[9].

2-1-2- زمن الثورة

تعتبر الثورة الجزائرية محور أحداث رواية اللاز، فقد حضرت صورها ومشاهدها، وتجسدت تناقضاتها لتعكس الواقع بوجهيه الإيجابي والسلبي... لرسم كل ذلك، جند الكاتب كل الإمكانات التي تتيحها طاقته الإبداعية، بدءا من اختيار القرية مسرحا لمشاهد تاريخية تعنى بهذه الحقبة؛ فيها ثكنة للفرنسيين يحكمها ضابط نذل ومتعنت، يستغل النفوس الضعيفة لإشباع رغباته القذرة، وجعلها طعما في معركته الفاشلة...

كانت القرية فضاء صالحا لرصد روح النضال في المعركة الثورية المصيرية، فمما جرى فيها: «ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكناء، من ميادين العمليات»[10]، وكثيرا ما عجت بأحداث تنبئ بالطوارئ، كـ«موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»[11].

لا يخفى على القارئ أن الثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي شكل رواية اللاز وأحال على مرجعية الأحداث[12]، ففي غمار الوقائع الحربية انعكست الطريقة التي اتحدت بها جهود الجزائريين لإخراج العدو الفرنسي من البلاد، فقدمت الرواية للقارئ فكرة عن تنظيم الثورة من حيث توزيع المهام؛ فقدور وحمو مكلفان بـ«شراء الأدوية، والأحذية، والمواد الغذائية، وإرسالها»[13]، ويمارسان نشاطات أخرى غير ذلك؛ حمو رئيس المسبلين، واللاز مهرب الجنود نظرا لخبرته بالمنطقة، أما زيدان فهو قائد لتعلمه وخبرته، كما أن هناك مسؤول مالي ومسؤول سياسي وقائد فرقة... وأن على القائد إعطاء الأوامر، والتدبير لشؤون الحرب، فحدث أن «جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات أمتار من كوخ سي الفرحي، ثم قسمها إلى أربع فرق صغيرة، ثلاث تتكون كل واحدة منها من سبعة جنود»[14]، وألزم كل فرقة بمهمة معينة من حيث تحطيم المركز الكهربائي، وذبح الخونة، وقطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام بالجبال... أما الفرقة الرابعة فتتكون من عشرين جنديا، وكان عددها كبيرا لقيمة المهمة، وهي معنية بـ«شن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري بمحطة القطار، حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود، من المرور، دون أن يتفطن إليها العدو»[15].

زيدان هو نموذج البطولة والجهاد في سبيل الوطن، وغالبا ما يكون «البطل المجاهد يتمتع بصفات مثالية: الشرف، النبل، الشجاعة، الروح الوطنية، التفاني في الإخلاص، الصدق، الذكاء، الانتصار»[16]، هذا ما انعكس على شخصية زيدان، فقد انشغل كثيرا بهموم وطنه ولم يدخر جهدا في سبيله، حتى أنه كان قائدا ناجحا في عمله الثوري، وها هو يذكر إنجازاته: «العمل يسير على أحسن ما يرام. كمائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غُنم متواصل»[17]، يعد قوله لمحة عامة عما أنجزه رجال الجزائر إبان الحرب.

أمور أخرى بينت توحد جهود الجزائريين، منها ما رصدته الرواية من صور التخطيط، كأن يتغيب أحد ويترك من يخلف مهامه من بعده؛ فمثلا تغيب حمو فخلفه قدور، وتغيب زيدان فخلفه قائد الوحدة الأولى... وككل الحروب، لابد من التستر والكتمان، فكان للثوار كلمة سر متفق عليها، هي: «ما يبقى في الوادي غير حجاره»[18]، تقال ثلاث مرات، ولعل ما يلاحظ عليها أنها برزت بشكل لافت للانتباه من شدة تكرارها المتعمد، هي في الرواية مثل شعبي محمل بشحنة تاريخية، تلك الحمولة هي أن البلاد لن يبقى بها إلا أصحابها وأهلها الجزائريون، فهذا هو سبب انتقاء المثل دون سواه من التعابير، إذ أن الإيمان به إيمان بالانتصار والاستقلال، كما جاء على لسان حمو: «الصُّح. الصُّح... لا يبقى في البلاد غير الصُّح»[19].

بينت الرواية كذلك كيفيات التكتيك لعمليات الهجوم، ولم تدخر جهدا في تسليط الضوء على الحوافز الدافعة للنضال بهذا الشكل الحاد، فأشارت إلى الأزمات الاجتماعية التي ما انفكت تخز أجساد وأرواح الجزائريين، وحمو المتشبع بمبادئ الجهاد من أخيه زيدان «يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه»[20]، وهذه إيديولوجيا سياسية متأتية من إيديولوجيا اجتماعية، كون المجتمع لن يتخلص من معاناته ومشاكله إلا بالانتفاض والتحدي، فيستوجب الوضع المتردي توحيد كل فئات وأصناف الشعب، لأن المأساة تكاد تعم، والمصير واحد... هذا هو منطلق زيدان المخالف للجبهة.

عالجت رواية **اللاز** الصراع الإيديولوجي الذي عصف داخل المؤسسة الثورية وكاد يهز أركانها، فقد ضرب كاتبها مثالا عما حدث بين طرفي "الحزب الشيوعي

الجزائري" و"جبهة التحرير الوطني"، وجعل الأول ممثلا بشخصية القائد زيدان الذي رأى وحدة الجزائريين كامنة في الهدف السامي الذي يفرضه الوضع الراهن، ألا وهو إخراج المستعمر الفرنسي، ومادام المصير واحدا، فلابد من الاتحاد وترك مسائل الاختلاف في الانتماء الفكري والحزبي إلى ما بعد الحرب، لكن هذا ما أبته الجبهة، فخيرته مع شيوعيين آخرين بين الانسلاخ عن الحزب أو الذبح، بحجة «حل الأحزاب جميعها وتكوين جبهة موحدة»[21]، وذاك ما لم يعجب زيدان لأنه يعامَل كخائن رغم مساره النضالي الشريف، وما رأى موقف الشيخ (ممثل الجبهة في الرواية) إلا تصفية لحساب مضى، وما تأسيس جبهة من أفراد لا من أحزاب إلا نتيجة لخلافات مع قادة الأحزاب. رفض زيدان ومن معه تغيير منطلقهم الإيديولوجي، لأن الشيوعية حسبهم «ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء»[22]، فلقوا عقاب الذبح على ذلك. من خلال إبراز هذا الصراع الحاد، فتح الكاتب الستائر عن الذاكرة المهمشة، وقدمها لجمهوره وفق دقة وعناية في اختيار الممثلين.

من هذا المنطلق كانت رواية **اللاز** تنتصر للشيوعية من خلال الترميز لها بزيدان، هذه الشخصية التي برز دورها كثيرا في المتن، تريد النهوض بالجزائر والدفاع عنها رجاء تحقيق النصر.

صورت الرواية تناقضا آخر مس المؤسسة الثورية، على اعتبار أن أصحابها بشر ذوو طبائع مختلفة، فكان منهم المخلص الفدائي لبلده، وذاك هو قدور، فقد تعلم أسباب الجهاد على يد صديقه حمو، وكانت قضيته تعكس أزمة البطل الثوري الذي ترك دواعي وجوده وسعادته (الوالدين والقرية والحبيبة) فارا بنفسه من خطر فرنسا المحدق به، ناضل قدور معرضا حياته للخطر، حتى استشهد وجسد نموذجا في التضحية. من الزاوية الأخرى المظلمة، نجد الشامبيط وبعطوش، خاصة هذا الأخير، فهو تلك الشخصية التي ساندت فرنسا في أعمالها الدنيئة، حيث خان الثورة وكشف للضابط أمر تهريب العساكر من الثكنة، كما لبى جرائم في حق إخوانه الجزائريين، فحظي بترقية جراء خدماته... وبعدها تفطن لخطيئته فتدارك الأمر بعمل بطولي، وذلك لما فجر الثكنة وأخرج الأسلحة والمسجونين، فأنجى نفسه وغيره من ظلم فرنسا القابع.

استحضرت الرواية سياسة التقتيل التي انتهجتها فرنسا عبر الصور المرعبة لمجازر الثامن من ماي، ولم يتوقف الأمر هنا، إذ حضرت مشاهد تقشعر لها الأبدان من شدة وحشية المستعمر في انتهاجه لسياسية التعذيب الأخرى، فقد طرأ التعذيب على شخصية اللاز الشجاع الذي لم يهب فرنسا وجبروتها، واعترف في لحظة غضب أمام الضابط بأنه: «مجاهد، مجاهد. مسبل، مناضل. فلاق»[23]، لكن بسالته كلفته الجلد فوق منضدة تثبت على سطحها مسامير حادة تبعث الألم والعذاب في الجسد والنفس، وتذكُر رواية **اللاز** ما يتبع المرحلة إن لم يُفشِ الأسير الأسرار، قال اللاز محاورا ذاته ومخبرا القارئ: «الغطس في الماء مع الكهرباء. وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة... اقتلاع الأظافر»[24]. رغم كل المعاناة، تشرّف الجزائري بملامسة وتذوق أدوات التعذيب لأنها لم تكن إلا لأمثاله الأبطال، وقد ذكر الكاتب صور التعذيب ليبين بشاعة وعنف المستعمر من جهة، وشدة معاناة جزائريي الثورة من جهة أخرى، فعمد إلى الإتيان بحقائق تاريخية مرفقة بشخصيات خيالية وهمية، لكنها تحمل صفات حقيقية، وكأنها وُجدت فعلا.

2-1-3- زمن الاستقلال

لم يفت رواية **اللاز** التغني بالشهيد وتمجيد مساره البطولي، فجعلت من شخصية قدور تلعب الدور من خلال إبراز تضحيته وفراقه لأهله وأحبائه، وإسهامه بالمال الكثير من أجل تحرير البلاد، ثم ريه الأرض العزيزة بدمائه الطاهرة التي لا يضاهيها ثمن... كما قامت الرواية بإبراز السلبيات التي آل إليها الشهيد بعد الاستقلال، فقد غدا مجرد بطاقة توضع في الجيب، وتُستعرض أمام مكتب المنح مرة كل ثلاثة أشهر، فذهبت ذكراه يوم استشهاده، وصار لا يُذكر إلا تباهيا أمام الطوابير الطويلة:

«- إيه إيه الله يرحمك يا السبع

- سيد الرجال.
- عشر رصاصات، ومات واقف.
- يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردي أمي حليمة زغردي"»[25].

هناك فقط يتذكر الأهل مساره النضالي وإنجازاته الضخمة، فيأخذون قصته منجى في قتل وقت الانتظار، ثم تُطوى هذه الذكرى «مع دريهمات في انتظار المنحة

القادمة»[26]، كي يعاد سردها مرة أخرى أمام الملأ، لكن الرؤيا هنا مكسوة بنظرة تشاؤمية، لم تر إلا ما هو سلبي.

يتوجب على الرواية إخضاع الخطاب التاريخي لسيطرتها، وتقدمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعتها[27]، وفي رواية اللاز لم تنقل الوقائع بصورة حرفية، إذ ليست الرواية وثيقة تاريخية إنما مستفيدة من التاريخ فقط.

2-2- الزمن الكوني في رواية اللاز

يتوجب على كتاب النصوص الروائية الربط بين الحقبة التاريخية وحياة الشخصيات، ويكون ذلك عن طريق إشارات زمنية تفعل فيها الشخصية شيئا، وهذا ما خلق ما يسمى بالزمن الكوني[28].يخلق الزمن الكوني انسجاما في بنية الرواية، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه مرتبط بأفعال الشخصيات.

يعرف الزمن الكوني بأنه إيقاع الزمن في الطبيعة، يتحقق بتحديد الشهور وأيام الأسبوع أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (صباح، ظهر، عصر، مغرب...)، وغير ذلك من التحديدات التي تبين الوقت[29]، ويسمى هذا الزمن أيضا بالزمن الفلكي.

خضعت وقائع رواية **اللاز** إلى زمن كوني بغية إشعار القارئ بمدى واقعية الأحداث المسرودة، وكأنها موجودة فعلا؛ فـ«النهار يوشك أن يمر كغيره من الأيام.. خاصة وأن موعد منع الجولان يقترب أكثر فأكثر»[30]، مما يحقق الربط بين حياة الشخصيات والأحداث التاريخية، ويعطي إحساسا لدى القارئ بانسجام وقائع الرواية، لأن الزمن الذي تعيشه الشخصية في هذا القول هو آخر النهار، ويصادف أن له علاقة بحدث تاريخي، هو منع فرنسا الجولان في هذا الوقت المتأخر، وقد نجح الكاتب في خلق مصداقية للزمن، لأن الوقت هنا مرتبط باعتقال اللاز، وعنه قال قدور: «الوقت الرابعة، ما يزال هناك بعض متسع.. لكن ينبغي أن أخرج قبل أن يسارعوا لإلقاء القبض علي..»[31]، فـ"النهار يوشك أن يمر" قد يعادل الساعة "الرابعة" مادام هناك تجاوز لمنتصف النهار.

من الإشارات الزمنية الأخرى: «إذا جاء يوم الأحد بادر إلى الملعب شاهرا خنجره في وجوه الصغار حتى ينزلوا عند إرادته»[32]، هذا عن اللاز وما يفعله كل يوم أحد، ويهدف الكاتب من توظيف الإشارات الوقتية إلى إعطاء القارئ شعورا باستمرارية

الزمن، كالقول الآخر: «كامل يومها، تقضيه في تتبعه، تتقصى أخباره»[33]، عن أم اللاز التي تراقب ابنها باستمرار، وفي ذلك بيان لإيديولوجيات اجتماعية: التشرد والعنف وقلق الأم.

قد يكون الزمن الكوني مشارا إليه دون تحديده وضبطه، وهذه أمثلة تبين ذلك[34]؛ القول عن الشهيد: «يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط "زغردي أمي حليمة زغردي"»، وقول زيدان: «يوم التحقت بالثورة لم أستشر أحدا»، وقول السارد عن المعركة التي يشنها اللاز في صباه، فقد تمتد لأيام من حياته: «وإن استمرت عدة أيام»، وقول قدور في نفسه عن صديقه حمو الذي تغير وأصبح همه هو الثورة والحرب فقط: «لم يعد يكشف لي خبايا قلبه، كما كنا قبل أشهر بل قبل أسابيع قلائل»، كلها إشارات تضفي واقعية على الإبداع وتسهم في سرد الوقائع وتقريبها للمخيلة.

قد يكون الزمن الكوني بصورة أخرى معلوما بالتقريب، وهذه أمثلة[35]؛ قول زيدان: «اللقاء قبل مطلع الشمس في مركز السبعة شهداء»، وتنبيه اللاز له: «الضابط. سمعته البارحة يتحدث عنك ويضعك في رأس القائمة. سيلقون عليك القبض خلال هذا الأسبوع»، وهذه الأقوال: «قبيل الفجر اقتربت الفرقة الثانية من مكان الموعد»، «بعد العصر، وقف بعطوش أمام الضابط»، «كان الناس على الأقل، أحرارا في أن يسهروا إلى أي وقت شاءوا، وأن يسافروا في الليل أو النهار، بلا أية رقابة، أو مضايقة». ما يتضح من القول الأخير هو الربط بين الزمن الكوني وفعل الشخصية والحدث التاريخي، فهناك تحديدات وقتية مرتبطة بحياة الشخصيات والتاريخ، مما يحقق تضافرا وتآلفا داخل الرواية.

من التحديدات الزمنية الأخرى المعلومة بالتقريب، نجد قول حمو لقدور: «الإخوان اقتربوا، البارحة ذبحوا خمسة إخوة، وحطموا مدرسة وجسرا»[36]، ذلك ليرسخ في ذهنه وعيا سياسيا، يتمثل في ضرورة الجهاد، والسعي لوضع أفضل، والقول: «فر وعاد إلى القرية ليلة أمس»[37]، عن الجاسوس الذي هرب ليلة القبض على اللاز، فأفشى بأمر هذا الأخير وباسم قدور، والقول الآخر: «خاصة وأن الظلام قد بدأ يتكاثف شيئا فشيئا»[38]، وهنا صار قدور وسي الفرحي الفارين آمنين من عدم وقوعهما في قبضة العسكر.

خلافا لذلك، يمكن للزمن الكوني أن يكون محددا ومدققا ومعلوما بالضبط؛ مثل[39]: «وتطلع إلى الساعة... السادسة وخمس وعشرين»، «الساعة الآن السابعة وسبع

وعشرون دقيقة»، «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى السابعة»، وكذلك لما قال حمو لقدور: «تصبح على خير... إنها الرابعة... تأخرت عن إيقاد الفرن»، فهذه الساعة الرابعة بعد منتصف الليل، وقال الشامبيط عن خبر اختفاء قدور: «لقد مرت ساعة على اعتقال اللاز، والخبر لم يبلغني إلا منذ قليل»، فساعد الزمن الكوني على تشكيل الرواية وتقديم الإيديولوجيات المختلفة.

يبدو مما سبق، أن الزمن الكوني يسهم في توكيد إيديولوجيات وجعلها أكثر واقعية، فرصد الأيام والشهور يشعر القارئ بأن المجريات حقيقية وواقعة فعلا.

3- الزمن النصي في رواية اللاز

يقصد بالزمن النصي التقنيات الزمنية التي ساهمت في تشكيل كيان النص، وبعثت مسحة جمالية فيه، وحملت معها بعدا إيديولوجيا.

3-1- التشكيل الزمني

بني زمن رواية **اللاز** وفق تشكيل دائري، بدأ بالحاضر المتمثل في زمن الاستقلال، وفيه -كما تحكي الرواية- غدا الشهيد مجرد سبب لأخذ الدراهم.في هذه البداية من الرواية سمع صوت للاز ينادي: «ما يبقى في الوادي غير حجاره»[40].

توقف السرد بعدها ليرجع إلى الماضي، وفيه برزت مآثر الشهيد وصور معاناته وتضحياته إلى آخر إنجاز له، لما خضب الأرض بدمائه الشريفة،تخلل ذلك سرد لإنجازات أبطال الثورة وأهم الأحداث التاريخية، مضيا من الماضي (الثورة) ووصولا إلى الحاضر (الاستقلال)، فالتقى السرد مع نقطة البداية، فانغلقت الدائرة. في هذه النهاية من الرواية أخبرنا السارد بأن الربيعي قاد اللاز إلى المقهى ليسأله عن كيفية استشهاد قدور ويخبره بمآل زينة (رمت بنفسها في البئر حين حبلت من خائن للبلاد)، إلا أن المسكين لم يردد سوى "ما يبقى في الوادي غير حجاره"،بعدها انظم حمو إليهما، وهو في زمن الاستقلال بطال ينتظر الفرج على يدي بعطوش الذي خان الثورة ثم وفاها،فأسهمت هذه الإضافات في غلق الفجوات المفتوحة في أحداث الرواية.

يعد التناوب التقنية المثلى في رواية عدة حكايات في وقت واحد، حيث يكون التوقف عن سرد الحكاية الأولى ليروى جزء من الثانية، ثم التوقف عن سرد الحكاية الثانية ليروى جزء من الحكاية الثالثة[41]، ثم التوقف للعودة إلى الحكاية السابقة، وهكذا... وقد

تبنت رواية **اللاز** التناوب في سرد عدة وقائع متداخلة، ما حقق لها ميزة في تشكيلها الزمني العام.

3-2- الاسترجاعات

لمتولِ الرواية الاستباق اهتماما، بل أعطت للاسترجاع بشكليه الخارجي والداخلي فعالية في سرد الوقائع.

الاسترجاع الخارجي AnalepseExterne، هو استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي[42]، وقد كان النظام الزمني في رواية **اللاز** مبنيا على الكثير منه، حيث تتوقف عجلة السرد باستمرار، لتعود إلى زمن انتهى وسابق للبداية بغية إعلام القارئ عن شخصيات الرواية؛ فاللاز مثلا، «كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر»[43].

كثيرا ما استعمل الكاتب عبارات توحي بالاسترجاع، فقدور مثلا «عاد يعيش وقائع ثمانية أشهر مرت...»[44]، عرض فيها أحداثا تفسر سبب انضمامه للثورة (تشبع بأفكار حمو النضالية)، وتبين سبب هروبه من القرية (تهريب الجنود والخشية من إفشاء اللاز عن اسمه)، وكله غطى مجريات عديدة من الرواية. زيدان هو الآخر «أسند كتفه إلى الجدار، ووضع يده على جبينه، كأنه يستغرق إغفاءة واستسلم لمخيلته»[45]، إذ أنه أراد إعلام القارئ بكيفية تعرف ابنه (اللاز) عليه، وظروف التحاق اللاز بالثورة، مما أزاح الستار عن مضامين الثورة أو كما قال واسيني الأعرج عن الاسترجاع في رواية اللاز: «أسهم في كشف الخلفية التاريخية للمضامين الجيدة المثارة داخل الرواية. ونجاح هذه الأداة الفنية، يكمن في ذكاء الكاتب في استعماله لها تماشيا مع طبيعة الوقائع التي حدثت في الماضي»[46].

اتكأ زيدان ليلا كي ينام، فتذكر الماضي عندما كان في باريس، حين تعرف على سوزان التي ساعدته على التعلم والقراءة، وبفضلها صار يدرس في «حلقة ماركسية، ثم في خلية شيوعية»[47]، وقد أجرته أمها غرفة، وصارا فيما بعد زوجين، لكنها تركته وذهبت إلى موسكو بسبب مرض أمها ولم تعد بعدها. من خلال هذا الاسترجاع تبينت بعض طرق عيش الفرنسيين، وتجلت كذلك بعض الجوانب من حياة زيدان، خاصة أمر تعلمه لمبادئ الشيوعية، فله دور كبير في مجريات الرواية.

ينجم عن الاسترجاع نوع من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية[48]، الأمر الذي يؤدي إلى التضمين السردي Enchâssement، ومعناه: «إقحام حكاية داخل حكاية أخرى»[49]،وفي رواية اللاز، تذكر قدور حواره مع حمو، وفي الحوار تذكر قدور الثامن من شهر ماي، حيث قال: «كانت الطائرات تقذف مئات القنابل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان»[50]، فحمل الاسترجاع شحنة إيديولوجية تسعى إلى تبيين بشاعة المستعمر المدمر في إيذاء الإنسان والحيوان.

ورد استرجاع تذكر فيه زيدان اللحظة التي أخبر فيها اللاز بأنه والده الحقيقي، وفي هذا الاسترجاع تم استرجاع آخر قام به زيدان ليخبر ابنه بتفاصيل القصة والظروف التي أجبرته على تركه هو وأمه؛ ألا وهي التجنيد الإجباري، وبهذا الشكل انبنى استرجاع داخل استرجاع، مما قد ينسي القارئ أين كان وماذا قرأ.

يكون النوع الآخر من الاسترجاع داخليا "Analepse Interne"، ويعرف بأنه «استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها[51]»، ولا يختلف عن الاسترجاع الخارجي في المهمة، إذ يستخدم في سد ثغرات النص، أو «ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث»[52]؛ فعن أخبار الفرقة الثانية، استند قائدها إلى صخرة و«تململ، وتفقد رشاشه، وسوى قبعته. وتمنى لو ينام»[53]، لكن النعاس طار من عينيه بسبب إنجازه العظيم، مما حمله على التذكر والاسترجاع،فعاد الزمن أدراجه وأعلمنا عن كيفية ذبح القائد سبعةَ خونة، مما أشار إلى سبل الثوار في معاقبة الخائنين.

3-3- المدة

اقترح جيرار جينيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية؛ اثنتان تسهمان في تسريع السرد، هما الخلاصة والحذف، واثنتان تؤديان إلى في تعطيل السرد، هما الوقفة والمشهد[54]، غير أن المنولوج تقنية تسهم هي الأخرى في تعطيل السرد وإبطائه.

تقوم الخلاصة بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر تختزل في أسطر أو صفحات، دون ذكر التفاصيل[55]، مثلما حدث في رواية اللاز: «تتتالى الغفوات والاستيقاظات، وتتالى الأيام سريعة... وتتالى الحوادث، وتطغى أخبارها على كل

شيء...»[56]، فقامت الخلاصة بتقليص المراحل الزمنية، واختصار الوقت الطويل الذي عاشه قدور في حيرة، حين أراد اتخاذ قرار تجاه الثورة وسط التطورات السريعة التي حققها المستعمر الفرنسي.

تقوم الخلاصة باختصار الأحداث المسرودة في الرواية مسبقا، فما من داع لإعادتها كما هي مادام القارئ عالما بها، وكمثال عن ذلك، لُخصت قصة زيدان وأم اللاز بقول السارد: «وبعد أن أعاد زيدان باختصار مشوب قصة اغتيال القائد، والهروب إلى الغابات والتشتت في الأصقاع، وكل ظروف وجود اللاز»[57]. ومن ثمة ساهمت الخلاصة في صهر الفترات الزمنية في أسطر قليلة، حتى لا تقع الرواية في الإطناب والثرثرة.

تقوم الخلاصة بإحداث التكثيف في بنية السرد، فتلعب دورا فنيا في الرواية[58]، إذ أن الإطالة والتفصيل يجعلان القارئ يمل، وفي رواية **اللاز** «قضى بعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، وبين واقع فظيع وحلم مرعب. لا يميّز شيئا، الليل والنهار، الصباح والمساء»[59]، فعبرت الخلاصة عن حالة التوتر للشخصية.

استخدمت الخلاصة في رواية اللاز بغية جمع شتات الأحداث؛ فبعد ست وتسعين صفحة، قام السارد بتلخيص ما حدث مع الشخصية "اللاز" منذ بداية الرواية، لكن توظيفها بهذا الشكل أفسد من حركية الأحداث وتدفقها.

الحذف التقنية الأخرى في تقدير المدة، فعادة ما يلجأ إليه الراوي حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها[60]، فيُسقط فترة زمنية لا يرى طائلا من ذكرها، كقوله: «بعد برهة أضاف: لن ينجو. سأخرجه حتى من بطن أمه. القرية مطوقة ولن يذهب بعيدا»[61]، هذا عن الضابط في حديثه مع الشامبيط عن قدور، وجلي أن الزمن المحذوف غير مهم. قال الراوي عن جلد الشامبيط للاز: «وبعد المائة جلدة»[62]، فما من داع لعدها أو ذكرها الواحدة تلو الأخرى.

اتخذ كل من الحذف والخلاصة ميزة اقتصادية في التعبير، وإن كانت الخلاصة قد حملت شيئا من الدلالات والمضامين، فلن تكون كتقنيات الإبطاء في زمن السرد.

هناك ثلاث تقنيات لإبطاء الأحداث: الوقفة والمشهد والمونولوج، فأما الأولى فتسمى كذلك بالاستراحة لما تفعله من تعطيل السرد، وعنها قال محمد عزام: «وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة

الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»[63]، وقد استخدمت رواية اللازبغية وضع القارئ في جو النص، وتمهيد الأحداث له، ففي البداية جاء تقديم للفضاء: «القرية، كما خلفها الرومان، تتأمل الجبال، في كآبة ما تزال، والضلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهادا ووهنا، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئا فشيئا، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكناء، من ميادين العمليات، وسط تعاليق، تتسرب من هنا وهناك»[64]، جاءت الوقفة الوصفية الجامدة في شكل افتتاحية للرواية، تحدد الإطارين الزمني والمكاني للوقائع، فتبين أن الأحداث تجري في قرية من القرى، بها عربات للجيش عائدة، ما يدل على أن المجريات في زمن حرب من الحروب، وبالفعل هي فترة الثورة الجزائرية، فعكست الوقفة ألوان الكآبة والحزن التي خلفها المستعمر الفرنسي على المكان، كما أنها أبطأت زمن السرد وجعلته يتجاوز زمن القصة.

تكون الوقفة مبطئة للزمن إذا جاءت على لسان الراوي الذي يتدخل من أجل الشرح أو التعليق، مثل قوله: «الساعة الثالثة والنصف. أتولى الحراسة حتى السابعة، وبعدها دور رمضان، ثم دور اللاز، ثم الأشقر حتى ساعة انطلاقنا. تمتم زيدان، وهو ما يزال يحدق في ساعته، فنهض اللاز محتجا»[65]، فالقول من "تمتم" إلى "محتجا" زمن إضافي زائد زاد من زمن السرد ، يهدف إلى تبيان حال زيدان واللاز.

لا تكون الوقفة الوصفية مُبطئة للأحداث إذا تولت الشخصية مهمة الوصف، أو نقل الوصف من وجهة نظرها، لأن ذلك من وقائع القصة، وقد شرح حميد لحمداني ذلك بقوله: «الوصف باعتباره استراحة وتوقفاً زمنياً قد يَفْقِدُ هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، على أن الراوي المحايد بإمكانه، حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها؛ ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث»[66]،ومثاله حين وقف اللاز معتدلا خلف الصخرة وقال: «هذه قمة القمم ولا شك، كامل جهات الجبل يمكن مراقبتها من هنا... كيف تمكنّا من الصعود إليها يا ترى؟ هذا الضباب لِمَ ينتشر كوماً، تتكوّر وتتدحرج؟ بعض الأماكن مغطاة به وبعضها لا... أشجار الزان،

تتشابك في خشوع ووقار. تتعانق في ود ومحبة... الأخاديد، تبدأ من نقطة، ثم تروح تتسع وتعمق، كلما انحدرت، وعند السفح تتفرع عنها شعاب، كأنها ورق التبغ»[67]، فهذا من تأمل الشخصية وليس زمنا زائدا. وقفة أخرى لم تبطئ الزمن، حين استغرق الضابط الفرنسي زمنا تأمليا في خالة بعطوش وزوجها، فجاء وصفُهما كالتالي: «المرأة في سن الأربعين ما تزال تحتفظ بشبابها، وجهها مستدير جميل، رغم هذه الوشمات التي تشوهه، الدموع تنهمر من عينيها الكبيرتين غزيرة، لا شك أنها تبكي بقرتها... حسنا فعلت... أما هذا الوجه البشع، الجاف كالقاموس الطبي، المخدد كأرض الزلزال... إنه في الخمسين، ولكنه يبدو في الثمانين»[68]، فلم يسبب هذا القول تعطيلا أو استراحة في زمن السرد، لأنه من وقائع القصة.

المشهد تقنية زمنية تسهم في بعث أفكار الشخصيات، يتحقق في الرواية عبر الحوار، و«الحوار من المميزات الأساسية للحضور. حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارئ، وتتبادل الكلمات الحية»[69]، وقد وُظف في رواية **اللاز** بصورة بارزة، منه حوار يبدؤه اللاز مع أبيه زيدان:

«– لماذا يتوقع الناس المكروه بعد الضحك.

– هاه، ابن أمه، رجعنا لحكايات العجائز.

– والله العظيم، وحق ربي جرّبتها، كلما ضحكتُ كثيراً أصابني مكروه»[70]، فيتضح المعتقد الثقافي الخرافي الراسخ في عقول عامة الناس وبسطائهم.

أزاح المشهد الستار عن إيديولوجيات تعتقدها شخصيات الرواية، فقد قال الشيخ (التابع للجبهة): «الحزب الشيوعي الفرنسي، والحزب الشيوعي الجزائري شيء واحد.

– لا ليسا شيئا واحدا.

عارض زيدان، وتساءل القبطان الأسباني:

وبالنسبة للحزب الشيوعي الأسباني، ما قولك؟

– كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخربوها»[71].

توظيف المشهد يخلق توافقا بين زمن السرد وزمن القصة، ويشعر القارئ بواقعية الأحداث، فحين تحدث زيدان مع أخيه حمو قائلا له: «المسئول الكبير سألني في المرة

الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء»[72]، تبدت الوقائع حقيقية، خاصة حين صرح زيدان بموقفه تجاه الشيوعية.

المونولوج حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها**، تحدث زيدان مع نفسه كثيرا في غمرة الدجى عن شؤون سياسية أثارت فيه الحيرة، ووجد أنه «لأول مرة في التاريخ يطرح موضوع تكوين جبهة وطنية من أفراد لا من أحزاب... هذا يعني تكوين حزب جديد. إذا كانت الخلافات والتصدعات داخل الحركة الوطنية، تدعو بعض أعضائها إلى تكوين هذا الحزب، فإنه ليس من الضروري أن يطلب من الأحزاب أن تحل نفسها»[73]، ثم تساءل إذا ما «أعلنوا الكفاح المسلح من أجل تحرير الوطن، أم من أجل تكوين حزب؟»[74]، ثم رأى أنهم «يريدون ضرب عصفورين بحجر واحد»[75]، فكشف المونولوج خوالج الشخصية وعرف بمنطلقاتها الفكرية.

3-4- التواتر

عد جيرار جينيت التواتر مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، وفصل علاقاته في أربعة محاور[76]: - سرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

- سرد مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
- سرد مرات عديدة ما وقع مرة واحدة (في الرواية النسبية، وفي الرباعية).
- سرد مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أنام مبكراً كل يوم من أيام الأسبوع).

جاء التواتر في رواية اللاز أحاديا في الغالب، فما وقع مرة جاء في الرواية مرة واحدة، كرمي قدور المطرقة فاجعا حين أتاه نبأ اعتقال اللاز... وما وقع أكثر من مرة، جاء كذلك في الرواية أكثر من مرة، فاللاز لشدة ابتهاجه بالبندقية، «هوى بشفتيه، يرسم عليها قبلة حارة»[77]، وبعد تأمله في الوجود «عاد إلى تلمّس بندقيته، ثم إلى لثمها»[78]، مما يدل على تعلق الجندي بسلاحه،كما أن اللاز في جوابه عن أسئلة الربيعي وهو فاقد لعقله، لم يجب إلا بجملة «ما يبقى في الوادي غير حجاره»*** لخمس مرات، فذكرت الجملة خمس مرات الرواية، وقد كان بإمكان الكاتب القول: وفي كل مرة يقول ويأتي بالمثل، إلا أنه فضل ترسيخ إيديولوجيا معينة، هي التأكيد على أن الحق فقط هو الذي يبقى ويسود.

حضر السرد التكراري لقيمة عنصر التغيير الذي حل بالرواية، فما غير من وتيرة الأحداث إلقاء القبض على اللاز، وبصقه في وجه قدور مزمجرا: «راقكم المنظر، يا خنازير. حانت ساعتكم كلكم»[79]، فقد أعاد قدور الحادث قائلا: «بصق في وجهي محذرا: حانت ساعتكم كلكم»[80]، ثم أعاد ذكره مرة أخرى أمام زيدان، كما استرجعه اللاز فخورا بنفسه، لأنه أنقذ قدور. الثامن من ماي تكرر حسب وجهات النظر، رآه السارد يوما للحداد والحزن، رآه قدور يوما لفشل الجزائريين وبقاء الفرنسيين.

حضر السرد المؤلِّف لجمع أحداث ذات جنس واحد، ومن أمثلته ما قاله الربيعي عن اللاز: «ظل طيلة السنوات التي قضاها لاجئا مشردا يطوف من مركز عسكري لآخر، ومن خيمة لاجئ لأخرى، يهتف دون وعي: ما يبقى في الوادي غير حجاره»[81].

«تلمس جيوبه عدة مرات»[82]، هذا زيدان الذي بحث عن سجائر ولم يجد.

«كل يوم أستظهر لها بطاقة تعريفي»[83]، عن زيدان.

خاتمة

- أسهم الزمن الطبيعي في منح الرواية بعدا واقعيا، لاسيما عبر استحضار وقائع ثورية من تاريخ الجزائر، وجعل الشخصيات المتخيلة ذات صلة بها، من خلال إدراج إشارات زمنية تدل على توقيت معين.

- تمثل الزمن التاريخي في رواية "اللاز" للطاهر وطار فيفترة الثورة، فحضرت مشاهد من الجهاد والتنظيم والتخطيط، وصراعات وتناقضات عديدة، وأزمات ومآس عاشها الشعب الجزائري بسبب المستعمر الفرنسي.

- أسهمت عناصر عديدة في استحضار الزمن التاريخي، كالأحداث التاريخية في حد ذاتها، والشخصية التي شهدت على الوقائع، والفضاء (القرية والجبل) الذي كان مسرحا ملائما للوقائع الحربية، والاسترجاع الذي مكن الذاكرة من الرجوع إلى الوراء واستحضار أحداث تاريخية...

- حقق الزمن الكوني انسجاما في بنية الرواية، حيث ربط بين حياة الشخصيات والأحداث التاريخية.

- تحقق الزمن الكوني في الرواية من خلال تحديد الشهور والأيام أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (صباح، ظهر، عصر، مغرب...)، وغير ذلك من التحديدات التي تشير إلى الوقت.

- أسهم الزمن النصي في تشكيل كيان الرواية وبعث مسحة جمالية فيها، كما حملت تقنياتهاالعديد من الإيديولوجيات، لاسيما المشهد، لأنه يمتلك طاقة قصوى في كشف الخبايا.

هوامش الدراسة

1- سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 45، 46.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 45.

3- تزفيطانتودوروف: **مفاهيم سردية**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ص: 110.

4- **المرجعنفسه**، ص: 115.

[5]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 494.

[6]- سيزا أحمد قاسم، **مرجع سابق**، ص: 47.

[*] الاسترجاع الخارجي: «هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية». انظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية،-عربي، إنكليزي، فرنسي-**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، 2002، ص: 19.

7- الطاهر وطار: **اللاز**، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص: 21.

[8]- **المصدر نفسه**، ص: 36.

[9]- سيزا أحمد قاسم، **مرجع سابق**، ص: 48.

[10]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 09.

[11]- **المصدر نفسه**، ص: 09.

12- إدريس بوديبة: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص: 49.

[13]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 42.

[14]- **المصدر نفسه**، ص: 81.

[15]- **المصدر نفسه**، ص: 81.

16- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، **دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 21.

[17]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 176.

[18]- **المصدر نفسه**، ص: 43. وقد تكررت كثيرا.

[19]- **المصدر نفسه**، ص: 35.

[20]- **المصدر نفسه**، ص: 41.

[21]- **المصدر نفسه**، ص: 180.

[22]- **المصدر نفسه**، ص: 85.

[23]- **المصدر نفسه**، ص: 63.

[24]- **المصدر نفسه**، ص: 64.

[25]- **المصدر نفسه**، ص: 07.

[26]- **المصدر نفسه**، ص: 07.

[27]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، **دراسة**، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 106.

[28]- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 50.

[29]- **المرجع نفسه**، ص: 50.

[30]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 09.

[31]- **المصدر نفسه**، ص: 15.

[32]- **المصدر نفسه**، ص: 10.

[33]- **المصدر نفسه**، ص: 10.

[34]- **المصدر نفسه**، ص: 07، 163، 10، 41، على التتابع.

[35]- **المصدر نفسه**، ص: 82، 55، 118، 149، 21، على التتابع.

[36]- **المصدر نفسه**، ص: 35.

[37]- **المصدر نفسه**، ص: 32.

[38]- **المصدر نفسه**، ص: 31.

[39]- **المصدر نفسه**، ص: 99، 107، 158، 27، 73، على التتابع.

[40]-**المصدر نفسه**، ص: 08.

[41]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 65.

[42]- عبد المنعم زكريا القاضي: **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009، ص: 111.

[43]-الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 10.

[44]- **المصدر نفسه**، ص: 34.

[45]- **المصدر نفسه**، ص: 50.

[46]- واسيني الأعرج: **مرجع سابق**، ص: 513.

[47]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 165.

[48]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 18.

[49]-المرجع **نفسه**، ص: 57.

[50]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 36.

[51]- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 112.

52- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 40.

[53]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 121.

[54]- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 109.

[55]- **المرجع نفسه**، ص: 109.

[56]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 40.

[57]- **المصدر نفسه**، ص: 83.

58- عبد المنعم زكريا القاضي: **مرجع سابق**، ص: 125.

[59]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 185.

[60]- لطيف زيتوني: **مرجع سابق**، ص: 74- 75.

[61]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 107.

[62]- **المصدر نفسه**، ص: 11.

[63]- محمد عزام، **مرجع سابق**، ص: 111.

[64]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 09.

[65]- **المصدر نفسه**، ص: 158.

[66]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص: 77.

[67]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 168.

[68]- **المصدر نفسه**، ص: 110.

69- سيزا أحمد قاسم: **مرجع سابق**، ص: 33.

[70]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 160.

[71]- **المصدر نفسه**، ص: 181.

[72]- **المصدر نفسه**، ص: 85.

** للمزيد انظر: مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2004، ص: 244.

[73]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 161.

[74]- **المصدر نفسه**، ص: 161.

[75]- **المصدر نفسه**، ص: 161.

[76]- محمد عزام: **مرجع سابق**، ص: 106.

[77]- الطاهر وطار:**اللاز**، ص: 168.

[78]- **المصدر نفسه**، ص: 169.

[***]مرة ص: 220، وأربع مرات في ص: 221.

[79]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص: 13.

[80]- **المصدر نفسه**، ص: 16.

[81]- **المصدر نفسه**، ص: 220.

[82]- **المصدر نفسه**، ص: 57.

[83]- **المصدر نفسه**، ص: 163.

بيبليوغرافيا الدراسة

المصادر

1- وطار (الطاهر): **اللاز**، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

المراجع العربية

2- الأعرج (واسيني): **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

3- بوديبة (إدريس): **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.

4- زيتوني (لطيف): **معجم مصطلحات نقد الرواية، -عربي، إنكليزي، فرنسي-**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2002.

5- عامر (مخلوف): **الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

6- عزام(محمد): **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

7- قاسم (سيزا أحمد): **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

8- القاضي (عبد المنعم زكريا): **البنية السردية في الرواية**، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009.

9- القصراوي (مها حسن): **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2004.

10-لحمداني (حميد): **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

11-وتار (محمد رياض): **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة**، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

المراجع المترجمة

12-تودوروف (تزفيطان): **مفاهيم سردية**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005.

ترجمة البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ في رواية نجل الفقير

د.بسناسي محمد
جامعة ليون الثّانية

الملخّص بالعربيّة:

يحفل النّص السّرديّ بزخم من المكوّنات الجماليّة التي تجتذب القارئ، ويمكن القول في هكذا سياق إنّ البعد الاجتماعيّ/ الثّقافيّ يحتلّ حيّزا حيويّا في الرّواية؛ لأنّه يعكس مرجعيّة حضاريّة إنسانيّة، ويصوّر بيئة ما بكلّ خلفيّاتها، وممارساتها المُتوارثَة، ولمّا كانت التّرجمة بمثابة مركز عبور للنّصوص من نظام لغويّ لآخر، وجب التّساؤل حول تعاطي المترجم للبعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ، ولقد اخترنا لتدارس الموضوع نموذج الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسية مُمَثّلا في رواية "نجل الفقير" لمولود فرعون.

كلمات أساسيّة:
ترجمة، البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ، أدب جزائريّ مكتوب بالفرنسيّة، كلمات ذات بعد اجتماعيّ/ثقافيّ، مترجم، نصّ سرديّ.

Résumé :
Le texte narratif se nourrit de composants esthétiques qui intriguent le lecteur et captent son attention. Dans ce contexte, on peut dire que le composant socioculturel occupe une place vitale dans le roman car il reflète une référence civilisationnelle humaine et révèle un environnement avec toutes ses coutumes et ses pratiques ancestrales. Ainsi, il y a lieu de s'interroger sur la manière dont le traducteur traite le paramètre socioculturel étant donné que l'activité de traduction représente un point de passage des textes entre les systèmes linguistiques. Afin de bien aborder notre thème, nous avons opté pour la littérature algérienne francophone représentée par « Le Fils du Pauvre » de Mouloud Feraoun.

Mots clés : traduction, le paramètre socioculturel, littérature algérienne d'expression française, mots à caractère socioculturel, traducteur, texte narratif.

تمهيد

سنسعى في هذا البحث، لفحص وتبيّن مدى اضطلاع المترجم بتتبّع ونقل مكوّنات البعد الاجتماعيّ/الثقافيّ أو ما يُصطلح نعته بالجانب السّوسيوثقافيّ، وقد شاعت استعمالا في العربيّة التّسمية الثّانية على ما هي عليه من تركيب هجين بين سابقة فرنسيّة ولاحقة عربيّة. وعلى كلّ حال، فالشّق الثّقافيّ يعكس الجوانب الاجتماعية والعكس صحيح أيضا؛ وسِمة ذلك أنّ النّتاج الثّقافيّ يؤثّر في الجماعة اللّسانية، وهذه الأخيرة تُوسّع دائرة الثقافة وتُنمّيها بمكتسبات مستجدة، وقد ورد في قاموس لاروس أنّ "الثّقافة هي جملة العادات والتقاليد والتّجليّات الفنيّة والدّينيّة والفكريّة التي تُعرّف وتُميّز جماعة أو مجتمع ما"[1]. وألحق المصدر نفسه تعريفا آخراً للفظة ثقافة قائلا إنّها : "مجموعة المعتقدات المشتركة، وطرائق التصرف والنّظر إلى الأشياء التي تقود سلوك فرد أو جماعة بصورة واعية نوعا ما"[2]. ولبلوغ مرادنا اصطفينا مؤلّفا ذاع صيته في الأدب الفرنكفونيّ بصفة خاصّة، وهو الموسوم ب: (**نجل الفقير**) لمولود فرعون[3]. وسنعكف على تباحث بعض الإشكالات التي تطرحها عادة التّرجمة الأدبيّة من الفرنسيّة إلى العربيّة، مُتتبّعين في ذلك منهجيّة المقارنة بين النّصين الأصليّ والمترجَم، بالوصف والتّحليل، انتهاء باتّخاذ مواقف وحلول، أو بالأحرى اقتراحات لبعض المسائل التُرجميّة، مُردفين مواقفنا ببعض الأمثلة التّحليليّة والتّعليليّة.

1- طبيعة الأدب الجزائريّ النّاطق بالفرنسيّة بين اللّغة والمتن

قبل بدء أي حديث عن ترجمة النّصوص الإبداعيّة الجزائريّة ذات اللّسان الفرنسيّ، يليق أوّلا بالدّارس أن يتمعّن طبيعة هذا النّوع من الأدب، من حيث الانتماء والماهية. فهذا الأدب الذي خاض فيه روائيّون جزائريّون غير قليل، يعود إلى هيمنة اللّغة الفرنسيّة في المجتمع الجزائريّ بفعل السيطرة العسكريّة والإداريّة (1830-1962)، وكانت فوق ذلك (أي الفرنسيّة) نصيبا متاحا لنزر قليل لمن أُطلق الفرنسيّون عليهم حينذاك لقب الأهالي (Indigènes)، فعلى سبيل المثال، وبعد قرن من الاحتلال الفرنسيّ لم يكن سوى "5,4% من الفئة المسلمة تتمدرس"[4]، ففي هذا السّياق الخاص حوصر لسان الجزائريين؛ ولم تكن العربيّة بالنّسبة لهم إذاك اللّغة التي ينثرون بها أو تلك التي يخطّون بها دواوين الشّعر.

إنّ الظّروف التّاريخيّة القاهرة، تشرح سبب إقبال غالبية الرّوائيّين الجزائريّين على الكتابة بالفرنسيّة، فقد سعوا مخاطبة القارئ الفرنسيّ باللّغة التي يفهمها لإيصال حيثيات واقع مرير تكبده شعب مغلوب على أمره. ثمّ واصل كتابُ الإبداعَ باللّغة الفرنسيّة بعد الاستقلال؛ لأنّ التّعريب في الجزائر لم يكن قد دخل مراحله الأولى بعد، وقد دافع نفر غير قليل عن خيار الكتابة باللّغة الفرنسيّة بحجّة أنّها "غنيمة حرب "[1].

وعلى كلٍّ، يمكن وصف الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة، أنّه يقع في منزلة بين المنزلتين؛ فهو من جهة ينتمي إلى الأدب الفرنكفونيّ من حيث كونه فرنسيّ اللّسان، ومن جهة أخرى هو ذو شحنة ثقافيّة وخلفيّة مرجعيّة جزائريّة؛ فلقد أرخّ لمراحل من تاريخ الجزائر المعاصر، وغاص بامتداد عميق في محاكاة هموم الجزائريّ المختلفة، أضف إلى متنه الزّاخر بتجلّيات اجتماعيّة وثقافيّة تخصّ الفرد الجزائريّ على وجه التّحديد، من هذه التجليّات نسوق مظاهر الاحتفال والحزن وفيما جرت عليه العادة من طقوس وممارسات أفراد المجتمع المتنوّعة. ومن ثمّة يحقّ لنا أن نُصنِّفه في خانة الأدب الجزائريّ من حيث الانتماء، والهويّة والمضمون، وما اللّغة الفرنسيّة إلاّ وسيلة تعبير وإبلاغ لا أكثر ولا أقل. فلغوياً، يُصادف القارئ الفرنكفونيّ البعيد عن الواقع المغاربيّ في المتن السّردي ألفاظا لا تمتّ بصلة إلى المعجم الفرنسيّ، وسياقيّا، يلفي موضوعات بعيدة عن ما عهده من قبلُ، وفي هذا الشّأن تؤكّد الدّكتورة (سعاد محمد خضر) ذلك بقولها: "و أرى أنّه ليس من الصّواب أن نقول إنّ الأدب الجزائريّ أنّه أدب عربيّ أو بربريّ أو فرنسيّ فقط، وإنّما هو أدب جزائريّ مضمونه يعكس تقاليد، وثقافة وحياة فئات الشّعب الجزائريّ المختلفة، ولكنّه مكتوب باللّغة الفرنسيّة "[2].

2-اغتراب النّص في منفى لغويّ وعودته إلى وسطه الأصليّ

تُحسب رواية **نجل الفقير**[3] من الرّوايات التي صوّرت بصدق بالغ، وبوصف دقيق معاناة الجزائريّ أيام الاحتلال الفرنسيّ، وحياة الهامش التي كانت نصيبه المحتوم، فلن نبالغ البتّة إن قلنا إنّ النّص يحوي مادّة مسح اثنوغرافيّ لوضع بلاد القبائل على وجه التّحديد. ذلك أنّ الروائيّ أرخى العنان لقلمه وراح يسرد تمظهرات اجتماعيّة إنماز بها مجتمعه وطقوسا، وعادات تخلّلت تعاملاته اليوميّة أو المناسباتيّة. ولكأنّه يصرخ في وجه المستعمر ويشير له بوجود الذّات الجزائريّة، وبأصالتها، فتوارث التّقاليد والمحافظة عليها هو في حدّ

ذاته شكل من أشكال المقاومة. من هذا المنظور، نصل بلا عناء إلى أنّ الشّخصيّة الجزائريّة تتبوّأ في طيّات المتن السّرديّ مكانة محوريّة تَعمُر المكان، وتتحدّى صروف الزّمان بكلّ أنواع التّحدّي.

يكتنف المتن الرّوائيّ الكثير من الجديد بين فصوله بالنسبة للمتلقي الفرنكفونيّ، لا سيّما فيما يتعلّق ببعض الموضوعات التي لا تخلو من غرائبيّة؛ ذلك أنّها تنتمي إلى واقع خاصّ بها، وعليه فإذا كان هناك تفاوت ثقافيّ بين مخيال المتلقيّ الأجنبيّ، وبعض مضامين المتن السّرديّ، فمن المنتظر أن يعود هذا الأخير أثناء نقله إلى العربيّة بيُسر نسبيّ؛ لأنّ اللّغة الفرنسيّة لم تكن سوى ناقل لإرث ثقافيّ متجذر في ذاكرة المجتمع الجزائريّ، ولعلّ (سعاد خضر) كانت على يقين حينما قالت: "لقد استطاع الجزائريّون أن يجعلوا منها – اللّغة الفرنسيّة– لغة تساعدهم على التّعبير عن قيمهم وأفكارهم، وتقاليدهم وبدلا من أن تكون أداة لتشويه تلك القيم والتّقاليد أصبحت لهم لغة قادرة على التّعبير عن تلك الشّخصيّة الجزائريّة وعن تلك القيم الجزائريّة والتّقاليد الجزائريّة نفسها"[1]. وكنّا نقصد بما أومأنا إليه سالفا، أنّه من المفروض أنْ تثير العمليّة التّرجميّة مشاكلا أقلّ حدّة من مختلف المناحي المتعلّقة بمستويات اللّغة والتّعابير التي تُحيل إلى واقع حضاريّ وثقافيّ غير فرنسيّ، كما لو أنّ هذه الأبعاد كانت مغتربة قسرا في نظام لسانيّ دخيل، وهي بفعل التّرجمة ستعود إلى موطنها الأصليّ الطّبيعيّ. ومن المعلوم أنّه كلّما كانت دراية المترجم متّسعة وكافية بثقافة اللّغتين، كلّما أصبحت عمليّة نقل النّص ميسورة، وبذلك تذلّلت صعاب عدّة كانت قد تعتري أداء المترجم، هذا وإن كانت أيّ محاولة نقل نص لا تخلو في الواقع من عوائق سياقيّة ونسقيّة. لذلك لزم توافر مبادئ، وشروط لكي تنجح التّرجمة الأدبيّة، أو كي تُحرز عل الأقلّ شيئا من النّجاح منها :

* إتقان لغتي الانطلاق والوصول، والتّحكّم في مفاتيح جماليتهما.

* معرفة مُلمّة بحضارة وتاريخ وثقافة المجتمع الذي يُنقل منه وإليه. وفي هذا الصدد يقول (أسعد مظفر الدين حكيم): " ولترجمة نصّ مكتوب في لغة أجنبيّة هناك شرطان اثنان أساسيّان، الواحد منهما لا يكفي: معرفة اللّغة والحضارة التي تتكلّم عنها هذه اللّغة (وهذا معناه الحياة، الثّقافة، الأجناس البشريّة الكاملة للشّعب باعتبار أنّ هذه اللّغة هي وسيلة التّعبير"[2]. وممّا سبق نستشف أنّ ترجمة رواية (**نجل الفقير**) ليست بالعمليّة الرّوتينيّة من

منطلق الخصوصيّة التي تميّز الأدب الجزائريّ المنطوق بالفرنسيّة؛ ذلك أنّ ظروفا تاريخيّة قاهرة أدّت بالمؤلّف إلى معاقرة اللّغة الفرنسيّة. وبالتّالي فنقل النّص هو أشبه بما يكون بسفريته من منفى لسانيّ إجباريّ وأوبته إلى وسطه الأمازيغيّ والعربيّ.

3. ترجمة البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ لنصّ الرّواية

غالبا ما يستلهمّ الأديب نتاجه الإبداعيّ من خلال ملاحظاته للوسط الذي ينتمي إليه؛ فالأدب بصفة عامّة وليد بيئته؛ ذلك أنّ المبدع يعايش أبناء جلدته، ويتفاعل معهم، يحلّل سلوكهم الحياتيّ، وعاداتهم التي دأبوا ممارستها. "فمن غير الممكن العيش في مجتمع دون التّأثّر بثقافته، بعقليته وبسلوك درج عليه أفراده، وإنّه لمن المحال البقاء بمعزل عن مضي الحياة دون الشّعور بأننا معنيين بما يدور حولنا"[3]، كما أنّ المبدع، هو ناقل للخلفيّة الثّقافيّة لمجتمعه، وبكل ما تزخر به من عطاء ومن ثراء، وعليه فالوسط الاجتماعيّ والزّخم الثّقافيّ يُعدّان إكسير إلهام المبدع.

وفي التّرجمة الأدبيّة، لا يمكن للمترجم إيصال نصّ إبداعيّ لبر الأمان إن لم يكن هو في حدّ ذاته مبدعا، وشاعرا بالأدب وبجماله. فالحِسُّ المرهف والوعي العميق بتلابيب النّصّ الأسلوبيّة والجماليّة وبحمولته الثّقافيّة وبرموزه الاجتماعيّة، كلّ ذلك يُمَكِّنُ ناقل النّص من بوتقته في حُلّة تتناغم وطبيعة اللّغة المنقول إليها – لغة الوصول– وبعبارة أخرى إنّ الكفاءة الأدبيّة ضروريّة حتّى لا يشذّ البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ عن أسلوب اللّغة الهدف.

وإذا كانت العناصر التي تُحيل إلى المجتمع والثّقافة تُشكّل جزءا هامّا من الخطاب الأدبيّ، أيْ جملة العناصر المتّصلة اتّصالا وثيقا بعادات وتقاليد وطبوع وطقوس تُراثيّة لوسط إنسانيّ ما، فكيف كان تعامل المترجم معها؟ وكيف كان صوغها للمتلقي العربي؟ سنحاول الإجابة على هذين التّساؤلين من خلال طرق العناصر التي ستلي.

1.3. ملاحظات حول النّص المترجَم

إنّه ومن خلال تتبّعنا للمتن السّرديّ الأصليّ ونظيره المترجَم، أمكننا تسجيل ملاحظات عديدة تدور حول طرائق انتهجها المترجِم لنقل النّص من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول، نلخصها فيما سيأتي:

لقد أولى المترجم منذ بداية النّص إلى خاتمته احتراما ظاهرا لتوالي الفقرات، وتسلسل الجمل، ومن الطّبيعيّ أن يعمد – فيما يخص تركيب الجملة الواحدة – إلى كلّ الإجراءات اللّسانيّة التي تقتضيها بنية الجملة العربيّة الواحدة من تقديم وتأخير...الخ. كما لاحظنا أنّ المترجم في أحايين كثيرة يلتجئ إلى التأويل والإضافات، ولابأس أن نأخذ للتّدليل على هذا الكلام ببعض من الأمثلة:

"و ها أنتم الآن في ساحة القرية الكبرى، ساحة الموسيقيين، **أو كما نسميها الجماعة**" (ص **8**)	« Vous êtes sur la grande place du village, la place aux musiciens ; **notre djemaa** » (**p**.13)
"لكلّ حيٍّ جدّه **الخاص**" (ص **10**)	« Chaque quartier a son aïeul » (**p**.15)

تعقيب على مكوّنات الجدول:

من خلال نظرة سريعة إلى الأمثلة الموضّحة في الجدول السّابق، يتبيّن لنا بصورة لا تدع مجالا للشكّ أنّ الاستعانة بالإضافة أمر لا غنى عنه ؛ لكي تؤدّي التّعابير في لغة الانطلاق مبتغاها الخطابيّ على أكمل وجه في لغة الوصول. وغير خافٍ أنّ الإضافات ساعدت في توطيد الأسلوب للمتلقّي، وذلك بإضفاء صوغ ينساب بسلاسة حتى يتواصل نسق القراءة دون استعصاء، وفي هذا السّمت يؤكّد (محمّد عناني) بقوله: " إنّنا لا نحاكي أبنية لغويّة بعينها في التّرجمة الأدبيّة، لكنّنا نطمح في نقل روح الأسلوب"[1]. فلو لم يضف المترجم عبارة "أو كما نسميها" لأصاب الجملة بعض الخلل. وما يشدّ الانتباه أكثر، هو أنّ بعض العبارات العادية في اللّغة الفرنسيّة غالبا ما تؤول أثنا نقلها إلى عبارات اصطلاحيّة كثيرة التّداول في الثّقافة العربيّة؛ ربّما لأنّ المترجم كان يروم في مناسبات عدّ استمالة القارئ العربيّ في مسعى غير خافٍ لبثّ نوع من التّأثير البالغ في نفسه، ولعلّنا قد نكتفي بالمثال التّالي :

"كان يدعو الله في الظّلام بصوت مسموع راجيا من العليّ القدير أن يكون به رؤوفا رحيما **وأن يأخذ بيده**" (ص **103**)	« il priait dans l'obscurité. Il priait à haute voix, demandant à la Providence d'avoir pitié de lui, **de venir à son aide** » (**p**.111)

فكان بالإمكان أن تترجم عبارة « de venir à son aide » على النّحو التّالي : "أن يأتيَ لمساعدته"، بيد أنّه لو قارنا بين هذه التّرجمة والتّرجمة الواردة في النّص لاتّضح أنّ "و أنْ يأخذ بيده" تستهوي أكثر المتلقي العربيّ.

وقد سجّلنا كذلك، أنّ المترجم كان يميل ميلا بائنا لتوظيف أسلوب التّرادف، فغالبا ما يأتي بمقابلين متواليين للكلمة الفرنسيّة الواحدة من مثل :

"يقسم لهم بجميع **الأولياء والصالحين** (ص**31**)	«… qui jurait par tous **les saints** » (**p. 34**)

لم يكتف المترجم بمقابل واحد للفظة (saint) بل باثنين مترادفين وهما (الأولياء والصّالحين) وعادة ما يُستعملان بدون حرف عطف أي بصورة اسم ونعت (الأولياء الصّالحين) وهذا ما يقوّي ملاحظة توظيف التّرادف في النّص المترجَم.

لم يتوان المترجم أيضا في ترجمة كلّ الإحالات التي حفل بها النّص الفرنسيّ؛ بل وإنّه زاد عليها بأخرٍ من عندياته، لم يَرِد لها أثر في النّص الأصليّ، ولا يخفى لما لهذه الشّروحات الفرعيّة من الأهمّية بمكان؛ إذ إنّها تستجلي في غالب الأحايين العديد من الغوامض التي قد تقف حجر عثرة أثناء تلقي النّص، ونخص بالذّكر تلك الخصوصيّات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالثّقافتين الفرنسيّة والأمازيغيّة، ومن ضمن ما أضاف المترجم من إحالات تعليقا حول عبارة وردت في النّص الأصليّ فحواها: "قال جيرونت ل سكابان : قد عفوت عنك بشرط أن تموت". فجاء تعليق المترجم كما يلي : " من مسرحيّة لموليار شهيرة (مخادعات سكابان)"[1]. ومن ثمّة فإنّ الإحالة لها دور هامّ في تبديد ما يمكنه أن يخلق إبهاما ما، أو في إعطاء السّياق الثّقافيّ لشاهد مدرج في النّصّ الأدبيّ، وذلك حتّى لا يتيه المتلقّي وسط كمّ من المعلومات المختلفة.

لقد استوقفتنا ملاحظة أخرى، وهي تلك المتعلّقة بشخص المترجم[2] فبما أنّه تونسيّ الأصل، فلقد وظّف كلمات ذات بعد اجتماعيّ/ثقافيّ تنحدر من التُراث الشّعبيّ التّونسيّ، ونحسب هذا النّوع من التّوظيف بمثابة "إقحام حقيقيّ" لمفردات لم تَرد في النّص

الأصليّ، وخشية عسرها على قارئ عربيّ غير تونسيّ، راح المترجم يذيّل إحالات لإزالة غموض قد يشوب تلقيها ونورد ههنا مثالين ونصّ أحالتيهما:

"**الزهومة**"[1]: لفظ يُطلق في الدّارجة التّونسيّة على ما يُصاحب الطّعام من لحم أو شحم.

"**المحاريث**"[2]: من لغة التّلاميذ، والطّلبة بتونس تستعمل لمن يجتهدون كثيرا.

من خلال هذه الملاحظة، نستشف أنّ التّرجمة هي أيضا محطّة لتوليد التّراكم المعرفيّ ولتفاعل المحليّات الثقافية المتقاربة بين النّص الأصليّ ونص الوصول؛ فالمترجم هو أولا قارئ نابه، وفاعل ايجابي يساهم في صوغ وفي تشكيل نصّ وصول يتواءم وأفق انتظار المتلقّي المترجَم إليه. وفي هذا السياق يشد انتباه القارئ ترويض المترجم للنّص العربيّ ليترك فيه انطباعا على أنّه نص غير وافد من لغة أخرى؛ لذا توكّأ المترجم على مرجعيّات لها وزنها في التّراث العربيّ من قول مأثور ذي وقع حسن في النّفس وطريف، حتى يغدوَ الأسلوب رقيقا ومليحا، ولم يتردّد ناقل النّص في تعزيز النّص المترجم بعبارات مستوحاة من القرآن الكريم، وهي عديدة وتتكرّر، مثل:

« rien ne lui échappe » (**p.49**)	"فلا تعزب عنه صغيرة ولا كبيرة" (**ص 48**)

يمكن للعبارة السّالفة الذّكر، أن تكون مستوحاة من إحدى الآيتين الكريمتين التّاليتين في قوله تعالى: ﴿وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِن قُرْآنٍ وَلاَ تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلاَّ كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُوداً إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ فِي السَّمَاء وَلاَ أَصْغَرَ مِن ذَلِكَ وَلا أَكْبَرَ إِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾"[3] وقوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَلَا أَصْغَرُ مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرُ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾"[4]. وبعد أن أتينا على استعراض ما استرعى انتباهنا من ملاحظات متنوّعة تخص بعض النّزعات الأساسيّة التي ميّزت نصّ التّرجمة، سننتقل الآن إلى فحص أساليب ترجمةِ مفردات تحمل بعدا احتماعيا/ثقافيا جزائريا.

2.3. مفردات ذات بعد اجتماعيّ/ثقافيّ

نشيرُ إلى أنّ الرّوائيّ استعمل في النّص الفرنسيّ مفردات متأتيّة أصلا من المعجم اللّغويّ الجزائريّ برافديه العربيّ والأمازيغيّ، وبخاصّة لما يهُمُّ بوصف سياقات ثقافيّة

وفلكلوريّة نابعة من الموروث العريق لمنطقته. وقد يُثير هذا التّوظيف المعجميّ بين ثنايا المتن السّرديّ فضول القارئ الفرنكفونيّ؛ لأنّ منظومة بعض المفردات الدّخيلة لا تنتمي إلى واقعه الحسّي أو المعنويّ، وبهذا الوصف فإنّ الفرنسيّة، لم يكن بوسعها تغطية مدلولات ومراجع ماديّة تنفرد بها البيئة الجزائريّة مُمَثلة في منطقة القبائل، ممّا قاد الرّوائي إلى الاستعانة بالاقتراض حتى يُغطيَ العجز المعجميّ للّغة الفرنسيّة، ونورد منها"[1]:

المقابل في نص الترجمة	الألفاظ ذات البعد الاجتماعي/الثقافي بالفرنسية
خالتي	Khalti
شواري	Chouari
فاتحة	Fatiha
إيكوفان	Ikoufan
الأمين	L'amin

جدول رقم 1 : ألفظ لم يُثبتها قاموس لاروس

تكفي نظرة عجلى للجدول السّابق؛ لنتبيّن أنّ كلا من لغة الانطلاق ولغة الوصول نقلتا ألفاظا ذات مدلولات لصيقة بواقع جزائري، وبألفاظ لها شيوع اجتماعي. ونلفت الانتباه إلى أنّ بعض الألفاظ الثّقافيّة ذات الامتداد المغاربيّ تبنّتها اللّغة الفرنسيّة في معجمها وفَرْنَسَتْهَا؛ لتُوَظَف بصورة عادية في الخطاب، ومنها نسوق عيّنة تمثيليّة وردت في المتن السّرديّ[2]:

المقابل في نصّ التّرجمة	الألفاظ ذات البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ بالفرنسيّة
البركة	La baraka
كسكسي	Couscous
درويش	Derviche
جماعة	Djemaa
قبة	Kouba

جدول رقم 2 : ألفظ أثبتها قاموس لاروس

تجدر الإشارة ههنا إلى أنّ كلّ الألفاظ ذات البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ الواردة في الجدول الثّاني، هي كلمات مثبتة في قاموس لاروس الفرنسيّ. وكما نرى بوضوح؛ فقد حافظ عليها المترجم لما نقلها إلى العربيّة، ولكأنَّ في هذه الحالة لغة الوصول استرجعت بعض مفرداتها بيسر بالغ.

3.3. بعض الهفوات في التّرجمة الأدبيّة للبعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ

يجب أن نشير إلى أنّ أيَّ ترجمة لا تخلو من صعاب، سواء كانت أدبية أم غير ذلك، وأنّ هناك عدة مستويات ينبغي للمترجم أن يأخذ بزمامها لَمّا يهُمُّ بنقل نص من لغة لأخرى، "حتّى تغدوَ التّرجمة المنجزة ضربا من الإبداع في لغة الوصول"[1]. فالمستوى اللّغويّ يطرح مشاكلا أقل من المستوى الثّقافيّ؛ إذ إنّ بعض النّصوص الإبداعيّة غارقة في سيّاق محلّي بجغرافيته وبخصوصيّاته الثّقافيّة والاجتماعيّة، وبأبعاده الإنسانيّة كذلك. فبعض الألفاظ ذات البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ لم يُحافظ عليها المترجم كما هو عليه الحال بالنّسبة لكلمة (gandoura) التي ترجمها مرّة (بالجبّة)، ومرّة أخرى (بالجلباب) الذي هو لباس خاصّ بالمرأة، يستر كافة أنحاء جسمها، بخلاف القندورة المخصّصة في العادة للذّكور، ولئن كان المرادف الآخر، ونعني به (الجبّة) أكثر دقة من (الجلباب) إلاّ أنّنا نجنح إلى المحافظة على الكلمة الأصل أي (قندورة)؛ لأنّ هذا المقابل كفيل بالإحالة مباشرة إلى البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ الذي يبقى هدفا يصبو أيّ مترجم إلى بلوغه، وبخاصة لما يتعلّق الأمر بالتّرجمة الأدبيّة. وعليه فكان من الأفضل أن يحافظ على لفظة (قندورة) في نصّ التّرجمة على غرار لائحتي المفردات المثبتة في الجدولين الأخيرين. ولنرى كيف ترجم عبارة تحتوي على كلمة (قندورة):

"و أراني هكذا، وقد لبست **جلبابا أبيض صغيرا ذا طربوش** ..." (ص 23/22)	« je me revois ainsi, portant une petite **gandoura blanche à capuchon** … » (p.26)

وتُعرف (القندورة) بأنّها لباس واحد متّصل ببعضه، فيه قطعة يمكنها أن تغطّي الرّأس وهي القلنسوة، والتي حسبها المترجم طربوشا. ومن ههنا، نلحظ أنّ الألفاظ ذات البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ يمكنها أن تخلط أوراق المترجم، حتى وإن كان قريبا من الثّقافة التي يترجم منها، أو إليها، أو من كلتيهما.

الشّيئ نفسه ينطبق على لفظة (marabout) التي ترجمها ب: (شيخ) في نصّ التّرجمة. المقابل الذي اقترحه المترجم ليس دقيقا، ففي النّص الأصليّ نفسه يستعمل الكاتب لفظة (cheikh) صراحة مما يعني أنّه يفرّق بين الشّيخ والمرابط، وتبعا لذلك ينبغي أن تقابل لفظة (marabout) كلمة (مرابط).

نختم حديثنا عن ترجمة البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ بالتّطرّق لهنّات أخرى وقع فيها المترجم، وهي تتركّز في سياقات وصفِ صناعة الأواني الفخاريّة، ولنأخذ هذا المثال :

"كومة ضخمة من الحطب تستخدم **للشي**" (ص 44)	« un gros tas de bois qui servira à **la cuisson** » (p. 45)

نعلم أنّه من مراحل صناعة الأواني الفخاريّة – بعد إعطائها شكلها النّهائي – هو تجميعها في "محمى"، ليُوضع فوقها الحطب، ثمّ تُضرم النّار، لكي تَسخن الأواني المصنوعة ويشتدّ تماسكها شيئا فشيئا، إلى أنْ تصبح بعد ذلك صلبة تماما ومتينة. ومن المعلوم أنّ لفظة (cuisson) يقابلها لغويا (الشي)، بيد أنّ سياق الحال ههنا، لا ينمّ البتّة عن شيٍّ ما أو شواء، فالطّين لا يُشوى بأيِّ حال من الأحوال، ومن ثمّة كان من الأليق إيجاد مقابل أدّق يلائم السّياق أكثر. يبدو لنا أنّ لفظة "إحماء" تفي بالغرض. وفي موضوع الصّناعة الخزفيّة دائما، ألفينا العبارة التّالية :

"و حالما **تنضج** الأواني" (ص 48)	« Une fois les ustensiles **cuits** »(**p.49**)

إنّه وبعد الانتهاء من عمليّة إحماء الأواني الخزفيّة، تشتدّ صلابة وتماسكا؛ لكن لا تنضج، فالنّضج خاصّ بالفواكه وبالخضر وبما شاكلهما. ويتّضح مرّة أخرى أنّ المترجم

انقاد وراء الترجمة الحرفية، التي لم تؤتِ لا بآنيّة حسنة ولا بأُكل مأمول. وعلاوة على ذلك، فحال السيّاق لا يقبل في العربيّة أواني تنضج، ومقترحنا يكون أحد البديلين:

1- إمّا: حالما تشتد الأواني صلابة،

2- أو: حالما تستوي الأواني وتشتدّ.

الخاتمة

تعجُّ رواية (**نجل الفقير**) بصورٍ حياتية تعكس جوانب من عادات وتقاليد أهل القبائل؛ فالممارسات الفلكلوريّة والطّقوس المناسباتيّة تندرج في موروث شعبيّ متجذّر، وراسخ بين أبناء مجتمع حافظ على دعائم بقائه الوجوديّة على مرّ الزّمن وامتداده. كما أنّ البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ يُشكِّلُ خلفيّة حيّة للمتن السّرديّ، ويُلوّنه بخصوصيّة متفرّدة، تُعطي للقارئ نظرة شاملة عن طبوع تراثيّة خلال فترة صعبة من الاحتلال الفرنسيّ للجزائر.

وعرفنا أنّ الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة، ما هو إلاّ اغتراب نصيّ جزائريّ في نظام لسانيّ فرنسيّ، تبعا لظروف تاريخيّة قاهرة، وأنّه كان وسيلة مباشرة لمخاطبة الآلة الاحتلالية ولتذكيرها بأنّ هناك شخصية جزائرية لها قوائمها الحضاريّة وامتدادها اللّغويّ بشّقيه الأمازيغيّ والعربيّ.

من خلال عديد الأمثلة التي سُقناها، اتّضح جلّيا أنّ إنجاز التّرجمة الأدبيّة ليس أمرا هيّنا، حتى ولو كان نوع انتماء النّص ومحتواه قريبان من ثقافة المترجم؛ ذلك أنّ هناك محليّات خاصّة بكلّ قطر ينتمي إلى فضاء لسانيّ واحد؛ فالقطر المغاربيّ شاسع، يمكننا أن نجد فيه تباينات في المسميّات والتّعابير تتغيّر من بلدٍ لآخر؛ لذلك فترجمة المتن السّرديّ قد تكون ضربا من الإبداع؛ لكن في حدود ما حلّق فيه النّصّ الأصليّ. ولقد رأينا أنّ التّركيز على المستوى اللّغويّ وحده، قد يجعل النّصّ ينفلت من قبضة المترجم، الذي من المفروض أن يُعطيَ البعد الاجتماعيّ/الثّقافيّ حقّه من النّظر والتّفكير؛ فلمّا يكون النّص حاكياً لمحلية قطريّة، وجب البحث عن المقابلات التي يقصدها المبدع، حتى تحرز التّرجمة نجاحا ملموساً.

[1] Voir *Le Petit Larousse Illustré*, p. 321. Culture : « ensemble des usages, des coutumes, de manifestations artistiques, religieuses, intellectuelles qui définissent et distinguent un groupe, une société».
[2] *Ibid.* « ensemble de convictions partagées, de manières de voir et de faire qui orientent plus ou moins consciemment le comportement d'un individu, d'un groupe ».
[3] مولود فرعون روائيّ جزائريّ مشهور، ولد في الثّامن من مارس من عام ثلاثة عشر تسعمائة وألف في منطقة تيزي هيبل التي تقع في القبائل الكبرى. اغتالته منظّمة الجيش السرّي (O.A.S) في الخامس عشر مارس سنة اثنين وستّين وتسعمائة وألف في الأبيار بالعاصمة رفقة خمسة من رفقائه.
[4] Abderrahmane Bouzida, *l'Idéologie de l'instituteur*, p. 10. «… soit 5,4 % de la population musulmane scolarisable ... ».
[1] – مقولة مشهورة لكاتب ياسين صاحب رواية نجمة. وتجدر الإشارة إلى نظرة أخرى للفرنسيّة، بوصفها لغة إبداع بعد الاستقلال ونعني بها موقف مالك حداد الذي كان يكتب الشّعر والرّواية بالفرنسيّة، ثمّ التزم صمتا مطبقا وتوقف عن الكتابة بالفرنسية بعد الإستقلال قائلا : "اللّغة الفرنسيّة هي منفاي وسجني".
[2] – سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر – دراسة أدبيّة نقديّة، ص 4.
[3] – نشرت للمرّة الأولى في سنة 1950 ثمّ أعادت دار دي سوي نشرها عام 1954.
[1] – سعاد محمد خضر، المصدر السابق، ص 86.
[2] – أسعد مظفر الدين حكيم، علم التّرجمة النّظريّ، ص 47.
[3] Svetlana Pouchkova, *Vers un dictionnaire des mots à charge culturelle partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE)*, p 10 : « il est impossible de vivre dans une société et ne pas être influencé par sa culture, par la mentalité et le comportement de ses membres. On ne peut pas rester en dehors du déroulement de la vie et ne pas se sentir concerné par ce qui se passe autour de nous ».
[1] – محمد عناني، التّرجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، ص80.
[1] – مولود فرعون، نجل الفقير، تر، محمد عجينة، ص60.
[2] – محمد عجينة مترجم تونسي لم يرد ذكر اسمه على غلاف الطّبعة التي اشتغلنا عليها، وهي طبعة صادرة عن دار الغرب للنّشر والتّوزيع 2002/2001 .
[1] مولود فرعون، نجل الفقير، ترجمة محمد عجينة، ص 62.
[2] المصدر السّابق، ص 128.
[3] – سورة يونس، الآية رقم 61.
[4] – سورة سبأ، الآية رقم 03.
[1] الرّقم الأوّل يشير إلى صفحة النّص الفرنسيّ، والرّقم الثّاني إلى رقم الصفحة في النّص العربي. خالتي (76/78)، شواري (36/38)، فاتحة (38/40)، إيكوفان (12/16)، الأمين (32/35).
[2] – البركة (17/20)، كسكسي (19/23)، درويش (61/62)، جماعة (8/13)، قبة (135/129).
[1] Besnaci Mohammed, *La contextualisation dans la lexicographie bilingue*, p. 393. « … Afin que la traduction réalisée soit comme une sorte de création dans la langue d'arrivée ».

قائمة المراجع والمصادر

القرآن الكريم

بالعربيّة :

1- أسعد مظفّر الدّين حكيم، علم التّرجمة النّظريّ، دار طلاس، دمشق، 1989م.

2- خضر سعاد محمد، الأدب الجزائريّ المعاصر: دراسة أدبيّة نقديّة، المكتبة العصريّة، بيروت، 1967م.

3- عناني محمد، التّرجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، الشّركة العالميّة للطّباعة والنّشر، لونجمان، مصر، 1997م.

4- فرعون مولود، نجل الفقير، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، تر: محمد عجينة، وهران، 2002/2001م.

بالفرنسيّة :

1-BESNACI Mohammed (2012), *La contextualisation dans la lexicographie bilingue : le cas du dictionnaire français-arabe*, Université Lumière Lyon II, Thèse de doctorat en L.T.M.T soutenue le 20 mars 2012.

2- BOUZIDA Abderrahmane (1976), *L'idéologie de l'instituteur,* Alger, SNED.

3-FERAOUN Mouloud (1954), *Le Fils du Pauvre*, Paris, Editions du Seuil. Collection Méditerranée.

4-Le Petit Larousse Illustré (2004), Paris, Larousse, 100 eme édition 2005.

5-POUCHKOVA Svetlana (2010), *Vers un dictionnaire des mots à charge culturelle partagée comme voie d'accès à une culture étrangère (FLE) : le cas des apprenants immigrés adultes multiculturels*, Université de Strasbourg, Thèse de doctorat en Sciences du langage, soutenue en 2010.

بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند

أ.د/ محمود درابسة
جامعة اليرموك/ اربد– الأردن

تمهيد:

يعد الشاعر مصطفى سند[1] واحداً من أبرز شعراء السودان الذين برزوا في أوائل الستينات من القرن الماضي، حيث عرف هؤلاء الشعراء باسم شعراء (الغابة والصحراء) [2]. إذ حاولوا يطرح جدلية الهوية والانتماء. ولذا فقد حاول مصطفى سند ورفاقه في هذا التيار الشعري أن يقدموا إجابات عن سؤال طالما بقي مطروحاً في الساحة الإبداعية والثقافية في السودان حول سؤال الهوية[3].

إن الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء عند مصطفى سند ورفاقه في تياره الشعري لم تكن سهلة أو بسيطة. فالسؤال حول الهوية والانتماء لم يقتصر على الشاعر مصطفى سند وتياره الشعري بل أصبح محور جدل مستمر حول هوية السودان الثقافية. مما جعل الباحثين يتساءلون حول أصول الشعر السوداني وهويته. وهذا التساؤل بالذات ربما تتوسع دائرته لتشمل عروبة السودان وانتماءه العربي.

وفي إطار هذا الطرح عند الشاعر مصطفى سند حول الهوية والانتماء، فقد قدم الشاعر إبداعاته الشعرية التي تتجسد فيها قوة الكلمة، وعمق الصورة، وكثافة الخيال، وعمق الرمز، وتنوع الظواهر الأسلوبية في لغته الشعرية، فضلاً عن الأداء الطقوسي الذي برع فيه مصطفى سند، بحيث عبر من خلاله عن حنينه إلى ثقافته الإفريقية دون الانسلاخ عن محيطه الثقافي العربي.

البعد الأسطوري

لقد تفرد مصطفى سند بتوظيف الأسطورة توظيفاً متميزاً في شعره أكثر من أقرانه الشعراء في التيار الشعري الذي يمثل جيل الستينات من القرن الماضي، ذلك التيار الذي جعل همه الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء في الشعر السوداني.

فالأسطورة أولاً وأخيراً تهدف "إلى تفسير شيء ما في الطبيعة، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردة. ومن هذا التفسير العلمي الأولي، البدائي، للعالم المحيط، دفعت الإنسان في حاجته إلى السيطرة على بيئته ووجوده، إلى إقامة عبادات أساسية، غالباً ما تكون بمساعدة الشامانات، والكهنة أو المطببين، وبرضا ذوي التأثير الكبير في حياته أو في محيطه. تقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية وأسرار الحياة والموت. فالخيال والخرافة والزخرفة اختلطت بالملاحظة اختلاطاً كبيراً. بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يكن يهدف إلا للمتعة والتفنن في رواية القصص[4].

إذن الأسطورة هي "الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية"[5]. فالأسطورة هي مستودع الثقافة البدائية، وهي الكلمات الأولى عند الإنسان تلك الكلمات التي تجسد قوته وضعفه، خياله وواقعه، حياته بكل ما فيها من متعة أو غصة. فالأسطورة تعكس حياة الشعوب بكل تفاصيلها، إيمانها وتحررها، ثقافتها وبطولاتها، فالشعوب تفسر كل ما ينزل بها من خلال الأسطورة. ولهذا فالأسطورة أصبحت مصدراً خصباً للأدب شعره ونثره[6].

ولهذا فإن الأسطورة في شعر مصطفى سند تشكل قوة يفجر من خلالها الشاعر طاقات ذات دلالات متعددة. فالأسطورة تشكل "أداة التعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام. فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة"[7].

ويتجلى هذا البعد الأسطوري في القصيدة التالية الموسومة بـ "الغابة"، حيث يقول مصطفى سند: [8].

كأنما في هذه العروق من طبولها المدمدمات

بالأسى شرارة

ورثتها كما أحسّ، من دنانها

.. وعشبها.. وبرقها المخيف..

.. من سهول الجنس.. والدماء... والإثارة

إذا وطئتها أموت من تلهفي

أذوب في العناصر الطلاسم

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكاره

أحس أنني إلى هنا أنتميتُ، منذ هاجرتُ

بويضة الحياة عبر جَدّتي

وأنكرتْ حواضن الأله لمعة الحضاره

تلوح في جبيني الهجين، في نحاس الشمس

سال في دماي، في غرابة الملامح

وعندما سجنتُ في رواق الليل

كانت الطبول والخمور والذبائح

تقام كي أظل نازحاً فلا أقر

حينما اتجهتْ كنت فارغ اليدين كاذب

البشاره

لكنني أعود، نجمتي تقودني، أعبّ من خوابي

الشمس رغوة الضياء والبريق، صفوة العصاره

تنوح في جنازتي العواصف

وأهلي يرقصون حين تقبل الريح توبتي

وحين تستبين في العيون ثورة العواطف

أجر من عيون الكرى فلا أنام.. حين ينعسون

أشرب الدّماء من لظى دناهم

أراني الإله.. جالساً مكان جدّي

القديم.. في الصداره

أوزع البروق من السحائب النوازف

أدقها برمحي الطويل، أرتدي ذيولها الموشحات

بالمياه صاخباً، أذوب في متونها النديّة المعاطف

وما أغصّ حين أنشد الكلام

في حقول شعري الأصيل تورق العباره

أنا هنا رفيق هذه الروافد المزغردات

دندنات حلْقها المرن

في وساد الرّمْل والحجاره

.. أنا هنا مناجز الفضُول

صاحب الشّمول، والإحاطه

بكل كبريائي الذي هوى فشلّتُه

بكل ما في الأرض من بساطه

أقول إنني إلى هنا أنتميتُ مرة

وهأنا أعود مشرق الجبين

صادق اليقين، ناصع الطهاره

تجسد هذه القصيدة الشعرية ملامح الحياة السودانية بحلوها ومرها، حيث قدم الشاعر هذه المعاناة من خلال الأسطورة التي تمثل الخيال الشعبي في طبقات المجتمع السوداني. فقد حشد الشاعر كل عناصر الثقافة والبيئة في السودان من خلال الأسطورة التي تمثلت في الأداء الطقوسي لمكونات المجتمع السوداني الذي هو مرآة تعكس الحياة والتقاليد الشعبية والدينية الأفريقية.

فهذه الطبول التي تصدح في الحياة السودانية، تمثل الدم الذي يجري في عروق الشاعر، كما أن مشاهد البيئة من دماء وعشب قد أصبحت تمثل الحروف التي يتلوها الشاعر صباح مساء وكأنما تعويذة يرددها مصطفى سند لأبعاد شبح الخوف والجوع الذي يخيم على مناحي الحياة في السودان. ويعود الشاعر مرة أخرى مؤكداً انتماءه الأفريقي، فيقول:

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكاره

أحس أنني إلى هنا أنتميت منذ هاجرت

بويضة الحياة عبر جدتي

فالشاعر مصطفى سند يؤكد هنا أصوله الإفريقية، وأن الانتماء عنده يعود إلى البذرة الأولى، وأنه ليس طارئاً على هذه الأصول الإفريقية. فالدم الذي يجري في عروقه هو دم أفريقي عبر أسلافه وأهله منذ زمن بعيد.

كما يقدم الشاعر هنا مشهداً أسطورياً دينياً من خلال الطبول والخمور والذبائح التي تنحر في المواسم الدينية تقرباً إلى الإله. هذه الصورة الدينية تقابلها مباشرة صورة الإنسان الشاعر، حيث النقاء والطهارة والوضوح مثل وضوح الشمس وبهائها. وينتهي هذا المشهد الديني بصورة الشاعر وقد أصبح ناسكاً أو كاهناً يرمز للطهارة والعبودية، فهو يجلس مكان الإله الذي هو الجد والأصل والانتماء، وذلك في جو شعائري حيث الرقص والنوح طلباً للتوبة والمغفرة.

وتقوم صورة أخرى كهنوتية حيث الكاهن يدق برمحه الطويل الأرض والسحب لكي تمطر السماء، وتبعث الحياة وتنهي الموت والجمود والانتهاء، وعند ذلك يقول الشعر، ويصبح صاحب الشمول والإحاطة، وتتمثل فيه الكبراء والعزة والبهاء(9). إن هذا البعد الأسطوري، وهذا الأداء الطقوسي يؤكد بكل تفاصيله هويته الأفريقية القديمة.

ومن هنا، يمكن القول، بأن مصطفى سند قد تميز في إبداعاته الشعرية بالتركيز على الأداء الشعري من خلال الرمز والصورة، والدلالات التي تتجسد فيها الغموض الفني، وقد قدم ذلك كله من خلال توظيفه للأسطورة كدلالة تؤكد انتماءه وهويته، فالأسطورة أصبحت جوهر العمل الإبداعي عند الشاعر في بحثه عن ماضيه القديم وحاضره القلق، ومستقبله الذي يحلم به، كل هذا جاء وفق صياغة شعرية عميقة تبحث عن سر الوجود ومعنى الحياة بكل ألوانها.

فالأسطورة التي جعلها مصطفى سند الطاقة الكامنة التي فجر من خلال اللغة دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة التي تجسد طبيعة الحياة الإفريقية، قد تشكلت من خلال الصور السمعية والشمية، حيث ملأت أجواء النص ضجيجاً ورائحة يعبق بها المكان، حيث الطبول والبخور ورائحة الدماء، أصوات الرعد والبرق، وطلاسم وشعائر المتعبدين.

فالأسطورة هنا شكلت الشعور الجمعي في المجتمع السوداني الذي تسوده الفرقة والتباعد أحياناً، بيد أن التواشج الإنساني المتجذر في الثقافة والتقاليد والطقوس تجعل منه

مجتمعاً أكثر قوة وتماسكاً ورحمة. فالأسطورة تتضمن عناصر الخير والشر، وهو ما يجسد الحياة البشرية بشكل عام، ولهذا فقد اتكأ مصطفى سند على الأسطورة الممتلئة بتفاصيل الحياة الإفريقية ليؤكد من خلالها عمق الانتماء، ووضوح الهوية[10].

الصورة الفنية

تعد الصورة "إعادة إنتاج عقلية ، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"[11]. كما أن الصورة قد تكون سميعة أو شمية أو ذوقية[12]. فالصورة عند مصطفى سند تمحورت حول الرؤية البصرية والسمعية، وقد تجلت موضوعات صوره ومجالاتها في الطبيعة السودانية من خلال الماء والأنهار، والسحب، والغابة، والنيل. فالشاعر السوداني يحب طبيعة بلاده، وملتصق بها إلى حد بعيد. فالطبيعة في السودان متجذرة ومتجسدة في شعر الشاعر مصطفى سند، بل لقد أصبح مصطفى سند هو الطبيعة ذاتها، فعندما يصف النهر أو يصور السحب والمطر يصبح مثلها تماماً، بل يذوب فيها. وهذا هو الاندماج الحقيقي مع الوطن، كما هو الانتماء للوطن بكل عناصره، من طبيعة، وإنسان. يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته المسمومة بـ "حزين الصيف"[13].

يقول لي إن مات في عينيك ظلّهم
وسافر النهار
لا تلعن الزمان والسنين والأقدار
لا تبك فالذي ينام في الإبريق من حزين الصيف
دمع هذه البحار
يا شاعري العريان من نبوءة المطلسمين
بالنيران والبروق
يا شاعري والنصل في دماك مهرجان جوهرٍ
بساحة العقوق
علاك حاجبان أحمران خلّفاك جبهة بغير عينْ
تنّح موسمين آخرينْ
ولا تقل لمن يقود حادباً على عماك، أينْ

تشال رحمة الملوك في الرضا وبالعرفان والجلالْ

لكل حالة لبوسها فكن إذا نطقت بارداً

بلا انفعالْ

يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ

يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ

يقول لي لا تبكِ فالنهار تاج فضةٍ

على جبينك الكريم

عرضت حين فرّ منصفوك في المواقف الشداد

لوحة الجحيم

يا شمس

للإيجار بيت شاعرٍ تقوّضت جدرانه العتاق

خلف شارع قدم

مهيأ للناس... للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت

إنْ عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوتْ

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ

يا شمس

للإيجار صائم الكلام، صالب الشفاه، شاعر السكوتْ

عليه بردتانْ

من قنجة الملوك، شالتنا ودارتا...

مدائناً، حدائقاً، عوالقاً ومهرجانْ

للزيت والتراب فيهما وللهباب والدخانْ

مواسم الحديث من يبيعها ليشتريك؟

يقول لي إن مات في عينيك ظلهم

إياك أن تحدّث القساة بالهوان حين يعتريك

لأنّ من يحسّ ضعفك الذي تحسّ

يزرع المدى موانعاً.. قطيعةً.. ونظرةً ليتقيكْ

يتضح من خلال هذه اللوحات الشعرية بأن الشاعر قد ركز على الصورة التشخيصية كثيراً، فهي صورة بصرية نابعة ومتشكلة من البيئة السودانية، حيث استطاع الشاعر أن يعبر عن هموم أبناء السودان أصدق تعبير، وبخاصة الجزء الجنوبي من السودان، فقصيدة "خزين الصيف" تعبر عن الجوع والفقر والمرض والموت. وبالمقابل يقدم الشاعر صورة الإنسان في السودان الذي يمثل الكرم والصبر والكبرياء في شخصيته، يقول:

للايجار بيت شاعر تقوضت جدرانه العتاق

خلف شارع قديم

مهيأ للناس.. للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت

إن عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوتْ

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ

كما جسد الشاعر صورة حبّه للأشياء المعنوية، فهناك موت الظلّ، وسفر النهار، ودمع البحار.

هذه الصور تشكل موقف الشاعر من التحولات التي طرأت عليه، ومن خلاله الإنسان في السودان الفقيرة، المحروم، فهذه الصورة تجسد حالة الصراع بين الإنسان والزمن وما يمثله من تحولات وتغيرات يقول:

يقول لي إن مات في عينيك ظلّهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف

دمع هذه البحار

إن هذه اللوحة تعبر عن الرحيل والزوال والانتهاء، فالموت قد طال ظلّ من رحلوا، كما أن النهار الذي يعبر عن القوة والوضوح والحياة قد سافر، وكأنه إنسان قد ارتحل دونما عودة، وان ما تبقى من قوت هو هذه الأوعية الفارغة التي لا تحتوي إلا على دمع هذه البحار، فالصورة هنا هي الموت والدمع والفقر والخواء.

(3)

أسلوب التكرار

يعد الشعر عملاً في اللغة أولاً وأخيراً، كما أنه يشكل تجربة لغوية تجسد علاقة الشاعر بذاته، وكذلك بالكون من خلال هذه اللغة

ويتمثل هذا العمل اللغوي من خلال الرسالة التي يعمل الشاعر على تبليغها إلى المتلقي، ولذلك فالنص الإبداعي يتشكل من اللغة بكل مكنوناتها وظواهرها. فالخطاب الإبداعي هو خطاب في اللغة أولاً وأخيراً، ولهذا يمكن القول بأن البنية اللغوية لأي نص إبداعي تتشكل من ظواهر أسلوبية متعددة، ولعل التكرار هو الظاهرة التي يعمد إليها الشعراء أو الأدباء لتوصيل رسائل معينة عبر اللغة إلى القارئ وفقاً لنوعيته.

فالتكرار ظاهرة لغوية ذات قيمة أسلوبية متنوعة، وهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، كما تقاس معدلات التكرار بنسبة إيراده في النص، والتكرار نوعان: بسيط ومركب(14).

فالتكرار البسيط هو تكرار الكلمة اسماً كانت أو حرفاً، وكذلك تكرار الصيغة المتمثلة بالضمائر والحروف والأفعال. وأما التكرار المركب فيتشكل من تكرار الجمل أو العبارات(15).

وقد عدّ محمد عبد المطلب البنية اللغوية للتكرار مكوناً أساسياً للشعر، حيث يقول: "وتمثل بنية (التكرار) خطأ أساسياً في الشعر القديم والحديث على سواء، لكنها لقيت رعاية خاصة في الشعر الحديث لما تقدمه من نواتج بالغة الأهمية، حيث أخذ التكرار أشكالاً بنائية متمايزة بعضها يأتي في شكل أفقي، وبعضها في شكل رأسي، وبعضها يتحرك على السطح، وبعضها يتحرك في المستوى العميق، وكلها يؤدي إحدى مهمتين هما التأسيس أو التقرير. ولم تتسلط البنية على الدوال المكتملة الدلالة وحدها، بل إنها تجاوزتها إلى الأدوات إلي تستقل بالمعنى كحروف النفي مثلاً"(16).

وقد تجسد هذا التكرار بأشكاله المتنوعة في قصيدة "حتى الموت" لتعكس حالة التحري والرفض والصمود عند الإنسان المقهور الذي يعاني جشع الغرباء وقهر المرض، حيث يقول(17).:

ممتلئٌ حتى الموت

بالشيء وباللاشيء كمقهى الصيف
ممتلئ الوجه أساقي فوق رصيف الليل المهزومينْ
صبّوا، نشرب هذا البرق الكاذب أو يتكشف
قاع الزيفْ
وعدٌ يخلف ظل أبينا اللاصق بالأكتاف الغار كالسكينْ
مات ولم يتحرك نحو القبرْ
وتحجّر فوق الأذرع نعش الصبرْ
صبّوا، نغلق باب الدهشة نسحق وجه العصرْ
صبّوا، نشرب هذا ريق زجاجٍ أزمن حافي التابوت
وما ندريهْ
من عسل الله الخالد من حبات الحنطة من أشداق المصروعينْ
صبّوا، نشرب عطر الناس المبتّلين
لا يحلو طعم الجلسة دون اللحم ودون الخمر
الجيد والأعراضْ
من أجل اثنين الفقر الأسود والأمراضْ
قبّلت الخنجر في خدّيه وجئتك يا مولاي أذّوب
ماء حيائي بين يديكْ
خذني لمعة زهو في عينيك
فأنا أبرع من يهديك الشعر، يزيّن
صبح جبينك بالكلمات
أقسمت أمامك لن أتجرأ، لن استمطر
دمعة حزن للأموات.
خذني عندك يا وهّاب المحتاجينْ
ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنينْ
ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين
لن تسمع مني غير ثنائك حين يطلّ

السأم المترف من عينيكْ

ستجدني حاكي الليل الطائع في كفّيكْ

فأنا يا مولاي الطيب حتى الموت..

يملؤني ظلّك حتى الموتْ..

تغمز أضحك..

تزجر أصمت..

تمنح أحمد..

ترفع أخفض... أنت السّيد حتى الموت.

تعبر الأفعال المكررة، وكذلك الأسماء المكررة أيضاً عن شخصية الشاعر التي تجسد الإنسان السوداني المقهور بفعل الظلم والفقر والجوع والمرض والحرمان، وهذه الصورة النمطية اللتي تكررت في شعر مصطفى سند تقابلها صورة الظالم المهزوم، والقاتل، والسارق. فالشاعر يوظف فعل الأمر بكثرة في لوحاته الشعرية، حيث استخدم الفعل "صبّوا" عدة مرات ليعبر عن حالة الرفض والصدام واللاخوف من أولئك الظالمين الذين يقفون وراء الجوع والمرض والخوف الذي يصيب ابن السودان. فالشاعر يصرخ بالفعل "صبّوا" وبطريقة استهزائية أو ازدرائية، حيث يقول لهم بأننا مستعدون أن نشرب عطر الناس المتبلين، من جراء المرض والبرد. فالطعام والماء الذي يأخذه أولئك الطامعون والظالمون فهو من عرق وتعب المظلومين والفقراء والمقهورين، فهم يعملون ليزداد هؤلاء غنى، بينما هم يزدادون فقراً وجوعاً وحرماناً ومرضاً.

ويرسم الشاعر بالكلمات صورة ازدرائية تمثل الإنسان المقهور والمعذب في إزاء الظالم الذي يقف منتصباً كالصنم، حيث بدا صوت الشاعر هنا معاتباً بطريقة غير مباشرة ذلك الظالم المستبد. إذ يبدي الشاعر وهو يمثل صوت المقهورين من أبناء السودان وهو يخاطب هذا السيد الظالم بأنه على استعداد لفعل أي شيء لإرضاء غرور هذا السيد، فهو رهن إشارته، فإن زجر يصمت المقهور وإن غمز يضحك كذلك، كما يشكر على أي شيء يقدمه ولو كان فتاتاً، حتى وإن أمر بالموت فإنه مطيع له، ولهذا يكرر الشاعر فعل الأمر ازرعني، وكذلك كلمة الموت، حيث يقول:

ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنين

ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين

لن تسمع مني غير ثنائك حين يطل

السأم المترف من عينيك

ثم يقول في مواضع أخرى مركزاً على جوهرية الموت في النص.

ممتلئ حتى الموت

أنت السيد حتى الموت

كما وقف الشاعر في أكثر من موقف معبراً عن حالة الذل والاستسلام أحياناً أمام هذا الطاغية الظالم الذي جعل من أبناء السودان سواء في الجنوب أو في أي بقعة من الوطن السوداني مجالاً للظلم والفقر والمرض والقهر والحرمان، ولذا كرر الشاعر استخدام الفعل "خذني" حيث يقول:

خذني لمعة زهو في عينيكْ

خذني عندك يا وهّاب المحتاجين

وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من ظاهرة التكرار في لوحاته الشعرية طاقة تفجر المشاعر، وتعبر عن حالة الرفض والازدراء من الظلم والظالمين الذين يقفون أمام حرمان أبناء السودان من حقهم في العيش الكريم، بعيداً عن الخوف والمرض والجوع، ولعل هذا الأسلوب اللغوي قد أعطى النص الشعري قدرة فنية جعلت منه لوحة مسرحية بين المظلوم وسيده الظالم. حيث وظف الشاعر الأفعال والأسماء المكررة بطريقة تجعل من القارئ جزءاً من النص ومتفاعلاً مع ما يطرحه من صور المعاناة عن أبناء السودان.

(4)

أسلوب الالتفات

يعد أسلوب الالتفات أحد الظواهر التي تعبر عن التحولات في بنية اللغة الشعرية، ويشيع استخدامه وتوظيفه في الأعمال الإبداعية وبخاصة الشعر، فالتحول في استخدام ضمير المفرد إلى الجمع أو ضمير المخاطب إلى الأنا أو الماضي إلى الحاضر يمثل حركة لغوية عميقة تعطي العمل الإبداعي قوة في التعبير والدلالة(18).

ولعل أبرز مجالات الالتفات التي يعبر من خلالها الشاعر عن طاقته الإبداعية هي الصيغ والضمائر، والبناء النحوي والأدوات والمعجم(19).

وقد وظف مصطفى سند في قصائده أسلوب الالتفات توظيفاً جيداً، حيث استطاع أن يخلص اللغة من السكون والجمود ويحررها من دوائر الممارسة السطحية والضيقة، "يجليها وينقيها لفظاً وأسلوباً، يحييها ويبعثها لتحيا تجربة جديدة تعيش في الذات والزمن، فهو شاعر ينقي الأشياء ويصفي عتماتها عبر التأمل المستبصر"[20].

يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته "أغنيات للصيف القادم"[21].

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون

ودورة بهار لم الزنوج، دورة بشاطئ العراة

دورة بغابة العبيد والسجون

لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

من صدر ناطحات الليل جاءنا القضاة والشهود

وجاءنا اليهود

فنحن في شوارع المدائن الموشحات بالثلوج

ننزف الوقود

ونحن في حساب اللهو اسطوانة بمشرب

يؤمه الرعاة آخر النهار

تصب في عروق الصمت والدخان أغنيات الدمع

آهة جريحة القرار

لنا صداك يا عصابة الحشيش والأفيون

يا عصابة الدوار

لأننا نشم كل ليلة رياح الزهو

من قلوبنا المعلقات بالصنادل الشرقية البحار

لنا وما لنا وأنت حين يبرد الصدى

وتعشب الحروف في حناجر المبشرين

تناظرين أعين الجياع بالدراهم المثيرة الرنين

وقفت في محطة الدموع أستريح

أشك في صدارى القديم صورة المسيح

أصافح الوجوه يا هواي بالوجوه حين ترتدي

براقع الشموس حين لا تبيح

لأعين الغريب أن تمسّ حرمة الصمود

في قناعها الجريح

يا سنبل الخريف لا تهزّ منكبيك للنسيم

هذه الحروف أنت في جبينها شعار كبرياء

لا تطعم الجنادب الصفراء كلما احتقنت

بالحبوب في مواسم العطاء

وكن لكل فوهةٍ وقودها وكن لكل قطرة

من الدماء

بريق جرحها الذي يضيء فوق حائط السماء

تراه أعين الشعوب حين ينزل المحاربون

ساحة القتال

نوافذاً من الندى، نوافذاً من الهوى الحبيس

بين أضلع الرجال

يراه كل من يبيع زهرة الحياة راهباً

يلف شعر الليل في مناسج النضال

وقفت في محطة الدموع أرفض البكاء

نجم أمتي العنيد مزّق السماء، زلزل الجبال

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وحافياً بلا نعال

تنام في الصليب حين أمطرت وحين أمسكت

تنام في محفة العذاب

يموت نهر الشمس في حناجر المهاجرين

حين يعبرون ظلك المهاب

من أيّ سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرجات صندل وعطر شمعدان؟

من أيّ سكتين يقدم الذين تنبع الشموس

من أكفهم فيسجد الزمان

من أي سكتين؟

من صدى يرف تحت أضلع المطلسمين بالرصاص والدخان

فواصل الحديث جدّ من يجدّ، جمر من يفي بما عليه

زهو من يدمر المسارح التي تمارس البغاء كل ليلة

وتعرض الهوان

صبرت حين أنضجت محارق الوقار مقلتيك

حين مسّك المشيب باكراً وبات في جبينك الذهول

صبرت حين مزقت سنابك المغول

رئاتك المباركات صافنات العزّ حيث عانق الرسول

مصلباً عليك في الإسراء، قبلة السلام

وجه أمك البتول

من أي سكتين راشت النصال قبل فجرنا

الروحيّ غيلةً فخيم الذهول؟

سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت

قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين

بحر واعدين يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى

الليل يغمرون أعين السهول.

بغضبة المخاصرين نهدة البروق في مراقص الجحيم

نعود في عيون الصيف في الشتار من ممالك

النعاس من رواقنا القديم

نعود والمدى قوانص تحوم.. والصدى يرن

في مداره الهزيم

يا نسمة العبور سعّري بَنيكِ لا يباع من يخفّ

يوم توقد الكوى وترفع الصحاف

الشمس في كئوسها مشارط الثلوج والدماء والرعاف

الشمس في كئوسها تحيض قدس شعرنا

الجريمة العفاف

دماً في الليل والنهار... في حلوق الصمت

في عروق هامشٍ غريب

يا نسمة العبور ليس من يجيئه الكلام مثل من يرى

وليس من يبين مثل من يغيب

فالوعد يا حبيبة الأسى لقاك نادماً وتائباً وصادقاً

وعائداً يعود في عيونه هواك يغزل السحاب واحةً

وينسج الغيوم

لصيفك الجريح في مطار الصبر صيفك الذي

أصابه الوجوم

عساه لا ينام مرتين غافياً ولاهياً.. عساه

يستعيد وجهه الرهيب في مطالع الإياب

في مواسم القدوم

عندما شنق أوكتا في مدخل المدينة كان يغني

سيدي وتاجي الذي عيناه فانوسان من دم البنات

توضأ الصباح في عروقي

وهزّني كهزة الإبريق صبني في الوجه واليدين

من أجل ركعتين

من أجل فرض عين

تناقل الضحى وساح في الظهيرة الحمراء

خطاه نهرةٌ تحكرت ما بين قلب الأرض والسماء

خطاه.. يا مدائن البكاء

تجرّني بلا حريرةٍ ولا ضريرة ولا غناء

تجرّني لدوخة الضريح أرفع الذي شممته في المهد

"سبر" جدتي.. لصرعة الدوار

أعود راكزاً على جواد الريح ناشراً على البحار

حرائر الدموع يستحمّ بدرى الصبيّ

في وسامة النهار

أنا هواي ما يرنّ في مدائح الملوك

صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضل ولا غرور

أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

تشابهت في عينك الأمور

وأسقط الدوار

يديك في جهنم التي حفرتها وحلّ في دماك

سلّم الرعاف

يا بهجة الصحاف ها هنا وبهجة الحضور

إن كان سيدي الوقور

يسيح في دروبنا بجبةٍ وسبحةٍ

يضلنا ولا يخاف

سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف

الحرف لا.

والصدق لا.

والطهر لا.

لأن ساحة العبور في مطارنا القديم

توضأت بالنار والجحيم

لأن سيدي الذي عيناه نجمتان من رماد

تكوّم الصباح في بوابة الحريم

محنطاً بالجنس والدموع

دعته؟ لا والله بل تعوذت جدرانها.

وأقسمت أزقة البلاد

بأن للصباح حرمة تسدّ قاع الليل

تنسج الدروع

من حوله وتحجب الذي نراه ما نراه

بين عطفةٍ وظل دار

لكن سيدي الجريء في وضحة النهار

لسيدي غنيت للوقار للصلاح للخشوع

لوجهة المضيء عبر قاعة الشموع

لطهره النقي قلبه الأبي صوته القوي

للقيام للسجود للركوع

لما سمعت منه ما قرأت عنه

سرّ حبه الدفين في قلوب الناس في مواقع الجموع

له.. لسيدي الذي عيناه بقعتان من دم السبوع

تناول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ "أغنيات للصيف القادم" حالة التوتر والصدام بين السودان ممثلاً بشعبه الإفريقي وحضارته الإفريقية كذلك، وبين الآخر ممثلاً بالغرب المستبد والمستغل، فهناك حالة الظلم والفقر والجوع والتشرد التي يعيشها أبناء السودان وربما الجنوب منه وبين الغرب ممثلاً بقوته المادية حيث البنوك والجشع والاستغلال والتردي الأخلاقي. ولذا فقد بدت حالة التحدي والمواجهة بين طرفي المعادلة الظالم والمظلوم، إذ وظف الشاعر مصطفى سند صيغة الضمير في حالة الإفراد، والجمع، حيث جاء ضمير الأنا للتعبير عن التحدي والزهو الفردي عند الإنسان السوداني، كما أن ضمير

الجمع قد عبر عن حالة الوعي والتحدي والاعتزاز عند عامة أهل السودان. ولذا كثر استخدام ضمير "لنا" أكثر من مرة مفتتحاً به قصيدته، حيث يقول:

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون

لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

كما وظف الشاعر صيغة "الأنا" بشكل واضح ومركزي في هذا النص، حيث يقول مبيناً حالة التحدي والرفض للآخر بكل ما يمثله من قوة واستبداد:

أنا هواي ما يرن في مدائح الملوك

صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضّل ولا غرور

أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

إضافة إلى ذلك، فقد استخدم الشاعر صيغة الفعل الدال على المستقبل كثيراً، وهذا يمثل رؤية الشاعر المتفائلة نحو تغيير الواقع المؤلم الذي فرض على أبناء جلدته، ولهذا فطالما توعد الشاعر من ظلمه واستبد وقهر أبناء وطنه بالنصر والتحرر، حيث يقول:

سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف

الحرف لا.

والصدق لا.

والطهر لا.

لأن ساحة العبور في مطارنا القديم

ثم يقول في موضع آخر

سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت

قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين

بحر واعدين، يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى

الليل، يغمرون أعين السهول

وقد ارتبطت صيغة الفعل المضارع بحالة الحاضر والمستقبل عند الشاعر، فها هو يجسد في لوحاته صوراً تشخيصية، حيث جعل من الأشياء المعنوية أو الجمادات رموزاً حية تفيض بالحركة، وذلك من خلال قدرة الشاعر اللغوية التي استطاع أن يجعل من خلالها التشخيص محوراً أساسياً في رسم لوحاته الشعرية.

ولذا فقد جاءت صيغ الأفعال مرتبطة بهذه الحركة اللغوية، حيث جعل الزمان إنساناً يسجد متعبداً خاشعاً، وكذلك السماء جواداً يصهل عبر حركة الزمن، والحديد أصبح نباتاً يزهو كما هو في اللوحة الشعرية موضع التحليل، حيث يقول:

سيزهر الحديد، ثم يقول يسرجون صهوة السماء، من أكّفهم فيسجد الزمان

كما جاءت صيغ وأدوات الاستفهام والنداء والتعجب متناغمة مع أسلوب الالتفات في حركة لغوية تنبض بالحركة والحياة والحضور، حيث استطاع الشاعر أن ينتقل من خلال هذه الصيغ والأدوات من حالة إلى أخرى، حيث يقول:

من أي سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرجات صندل وعطر شمعدان؟

ثم يقول: أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

وكذلك في حالة النداء يقول:

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وحافياً بلا نعال.

الهوامش

---

(1) مصطفى سند شاعر سوداني من مواليد أم درمان عام 1936. أصدر مجموعات شعرية من بينها: "البحر القديم، وملامح من الوحي القديم، وشعرة البحر الأخير، وعودة البطريق البحري، وقد عمل في الوظائف الحكومية مثل مصلحة البريد، كما يشارك في المقالات النقدية والثقافية في الصحف والمجلات السودانية والعربية. والشاعر مصطفى سند من الشعراء الذي يقع الغموض في شعرهم، حيث يقوم شعره على الرمز والأسطورة، ويجمع في شعره بين لغة الرمز التي تشير إلى

الثقافة العربية، ولغة الرمز التي يجسد من خلالها نزعته الإفريقية، لذا يلحظ الدارس بسهولة الأداء الطقوسي في لغته الشعرية.

(2) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981، ص 229، نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني

www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

(3) انظر نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني،

www.igdelgald.net.1.10.2007.page1of4

(4) ماكس شابير وروداً هندريسك: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989، ص7.

(5) محمد عبدالحي: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977، ص87.

(6) انظر: عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص48.

(7) محمود أبو زيد: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج16، العدد3، الكويت، 1985، ص205.

(8) انظر النص الشعري، فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة.

على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4

عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 228- 283.

(9) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 282- 283.

فضل الله أحمد عبدالله، مصطفى سند، يبتكر الصورة، ص1-3.

(10) أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص 240.

(11) المرجع نفسه، ص240.

(12) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم، 1979، ص 60-61.

(13) انظر: هايل محمد الطالب: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري

www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14

حسين خمري: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996، ص55.

الطاهر روابنية: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996، ص55.

(14) نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996، ص107.

(15) المرجع نفسه، ص 107- 109.

(16) محمد عبدالمطلب: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 36- 37.

(17) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، ص 40- 41.

(18) حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990، ص63.

(19) المرجع نفسه، ص63.

(20) فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند يبتكر الصورة ويخلق الرمز، من خلال الموقع الإلكتروني: www.alshahafa.info.27/09/2007.page1 of 3

(21) مصطفى سند: البحر القديم: ص46- 53.

المراجع

1. بدوي، عبده: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981.
2. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996.
3. روابنية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996.
4. أبو زيد، محمود: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج16، العدد3، الكويت، 1985.
5. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996م.
6. سند، مصطفى: ديوان البحر القديم، دار الجامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم، 1979.
7. شابير، ماكس وهندريس رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989.

8. الطالب، هايل محمد: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري
www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14

9. طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990.

10. فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة.
على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4

11. عبدالحي، محمد: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977.

12. عبدالمطلب، محمد: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

13. القعود، عبدالرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.

14. محكر، نحلة: مختارات من الشعر السوداني www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

15. وارين، أوستن، ويلك، وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972.

القيمة الموسيقية للتكرار في شعر البحتري

د.عبد القادر شارف
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–

ملخص البحث

التكرار أحد علامات الجمال البارزة في الشعر العربي، وهو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، كما أنَّه أساس الإيقاع بجميع صوره، ولا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنَّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي؛ وهو بذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسته في مشهد، أو صورة أو موقف، وذلك للكشف عمَّا يحمل في ثناياه من دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، وقد حاولنا جادين من خلال شعر البحتري مشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ لمعرفة ما إذا كان هذا التكرار ذو صلة وثيقة بموسيقى الشعر التي تشكل الجو العام عند الشاعر، أو تجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلّها؟.

الكلمات المفتاحية:
التكرار– الشعر– صوت– الموسيقي – البحتري– السياق– الإيقاع– المتلقي– الانفعال– دلالة– اللفظة– تجربة– التتابع.

———————————

تمهيد:

التكرار إلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ، ويحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر، ويذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى أنَّ "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية"[1]، ومع ذلك فإنَّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ.

وللتكرار عند البحتري دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، التي شكَّلها، ومن هنا "فلا يجوز أن يُنْظَرَ إلى التكرار على أنَّه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى،

أو بالجوِّ العام للنصِّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام"[2]؛ فالتكرار عنصر فعَّال في تكوين قصيدة البحتري، فهو عندما يركِّز اهتمامه على اسم معين، يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلّها، وله تجلّيّاته المختلفة منها:

أولاً: التكرار الاستهلاليّ الهندسي

وهو تكرار كلمة واحدة؛ أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ [3]، وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصائد عدة للبحتري، ونشير إلى أنَّ هذا التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النصّ الشعريّ بنية مُتَّسقة، إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ، وهذا التتابع الشكليّ يعينُ في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنِهِ أن يجعلَ السامعَ أَكثرَ تحفُّزاً لسماعِ الشاعر والانتباه إليه.

ومِمَّا لا شك فيه أنَّ التكرار الاستهلاليّ يُسهم بما يوفّره من دفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتّر القصوى، وشعر البحتري مليء بمثل هذه القيم التكرارية، وتوظيفها هاهنا لم يكن من باب الصدف بل جاء من أجل بلورة موقف الشاعر المتوتِّر الرافض لكل مظاهر العبودية والاحتلال، وهذا ما انعكس على بداية بعض الأبيات بأشكال مختلفة:

- **الشكل الأول**: **كلمات متوالية بشكل مباشر**، يقول البحتري:

تَعِستُ فَما لَي مِن وَفاءٍ وَلا عَهدِ	**وَلَستُ بِأَهلٍ مِن أَخِلّايَ لِلوُدِّ**
وَلا أَنا راعٍ لِلإِخاءِ وَلا مَعي	**حِفاظٌ لِذي قُربٍ لَعَمري وَلا بُعدِ**
وَلا أَنا في حُكمِ الوِدادِ بِمُنصِفٍ	**وَلا صادِقٍ فيما أُؤَكِّدُ مِن وَعدِ**
وَلا لِيَ تَمييزٌ وَلَستُ بِمُهتَدٍ	**سَبيلاً يُؤَدّي في التَصافي إِلى القَصدِ**
وَلا فِيَّ خَيرٌ يُرتَجيهِ مَعاشِري	**وَلا أَنا ذو فِعلٍ سَديدٍ وَلا رُشدِ**
وَما ذاكَ أَنّي زائِلٌ عَن مَوَدَّةٍ	**وَلا ناقِضٌ يَوماً لِعَهدٍ وَلا عَقدِ** [4]

إنَّ الترديد في (ولا)، قوامه حرفا الواو الاستئنافية، و(لا) الناهية في (وَلا عَهدِ – وَلا أَنا راعٍ – وَلا مَعي – وَلا بُعدِ – وَلا أَنا في حُكمِ الوِدادِ – وَلا صادِقٍ – وَلا لِيَ تَمييزٌ

- وَلا فِيَّ خَيرٌ - وَلا ناقِضٌ)، ولم يكن قد فصل بين كل منهما في جميع المواقع التي وردت فيها هاته الصيغة من القصيدة مِمَّا جعلها في شكل إيقاع هندسي يتجه عبثا في النص ليشكل وحدة نغميَّة خالصة، وترداد الصوت في هذه الصيغ المتوالية إبراز ليقظة البحتري وتذكية الشعور الذي حاول فيه الشَّاعر شكوى سوء عهده إلى رجل من رؤساء الحكم حتى ينظر إلى حاله، بيد أن كل وحدة من هذه الوحدات مبنية على أساس التحفُّز والتفريغ، أو التوتُّر والانفراج، فالوحدة (ب) تأتي تكراراً للوحدة (أ)، والتكرار الذي تمثّله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلّف في النفس الناتج عن دلالة الوحدتين، فالوحدة (أ) تخلِّف الانطباع المأساويّ الناتج عن الضعف والاستسلام للتعاسة، والوحدة (ب) تجسّد الانطباع السكوني العميق، والفناء الكليّ للذات بنفي كل ما يدور حول الشاعر، ويُلاحظ أَنَّ اللفظة "ولا" تثير تحفز المتلقّي وتجعله يتوقع شيئاً ما، في حين أنَّ إشباع هذا الإحساس بالتوقّع قد تحقّق بالجمل التالية المكرَّرة.

وإذا نظرنا في تكرار بنية " وَلا " في التركيب، لاحظنا شيئاً لافتاً هو حضور الذات حضوراً سلبياً، وتجلِّيها تجلِّياً ساخراً كلياً باقترانها بلفظة (عَهدِ) تارة، وألفاظ أخرى كـ:(أَنا راعٍ) وغيرها تارة أخرى، وكل الألفاظ تهميش أو تعطيل ظاهر للذات على المستويين الظاهريّ والباطنيّ، ومن هنا أصبح الضمير"أنا" يدلّ على الاضمحلال والضياع، بدلاً من الظهور والبروز، وأصبحت الأبيات مجرد صدى لصوت خافت يتردّد ببطء شديد، وتظهر أهميته في التركيب لأنَّه يُشَكِّلُ على نحوٍ من الأَنحاء عالمَ البحتري وحدودَ رؤيتِهِ له، وإِدراكَهُ لأَبْعَادِه.

ومن قول البحتري أيضاً:

لي مِنَ الشِّعرِ نَخوَةٌ وَاِعتِزازٌ وَهُجومٌ عَلى الأُمـــورِ الشِدادِ
لي مُعينانِ هِمَّةٌ وَاِعتِـــزامٌ تِلكَ مِن طارِفي وَذا مِن تِلادي
لي نَديمانِ: كَوكَبٌ وَظَـلامٌ لا يَخونـــانِ صُحبَتي وَوِداد
لي مِنَ الدَهرِ كُلَّ يَومٍ عَناءٌ فُرقَتي مَعشَـــري وَقِلَّةُ زادي [5]

إنَّ القارئ لهذه الأبيات بدلا من أن يبقى ينتظر إيقاع القافية برويها الدال، يصير يتوقع تكرار حرف اللام المكسورة والممدود بياء طويلة "لي" مع بداية كل بيت تقريباً ليعبر عمَّا يحس به البحتري، ويُورينا ما عنده من الشِّعر ومُعِينَانِ هِمَّةٌ وَاِعتِزامٌ، وما عنده

كذلك مِنَ الدَهرِ، فأعطى هذا التكرار بصبغته الدلالية لهذه اللحظة الشعرية موسيقى تختلف في إيقاعها عن موسيقى الروي، ومِمَّا زاد في جمالية هذه الأبيات هو اشتراك حروف مع اللام في صفة التوسط كالميم والنون والعين في (مِنَ – نَخوَةٌ – هُجومٌ – الأُمورِ – مُعينانِ – هِمَّةٌ – اِعتِزامٌ – نَديمانِ – ظَلامٌ – يَخونانِ- يَومٍ – عَناءٌ – مَعشَري – وَقِلَّةٌ)، إلى جانب حروف مساعدة تمثلت في المدِّ، وفوق كلّ ذلك تواجد كلمات في شكل ثنائيات متوازية مثل:(مِنَ الشِّعرِ–مِنَ الدَهرِ)، (مُعينانِ– نَديمانِ)، (اِعتِزازٌ– اِعتِزامٌ)، (هِمَّةٌ – كَوكَبٌ)، (ظَلامٌ – عَناءٌ)، (هُجومٌ– الأُمورِ)، (فُرقَتي– مَعشَري– قِلَّةٌ)، (الدَهرِ – يَومٍ) (الشِدادِ – تِلادي)، (وِداد – زادي).

وشبيه بهذا ترداد لفظة (أحادِيثك) في بداية الأبيات في قوله:

بِأَحاديثِـــكَ الَّتي هِيَ لِلعَقلِ مَفسَدَة
فَأَحاديثُكَ الطِوا لُ صُخورٌ مُنَضَّدَة
وَأَحاديثُكَ القِصا رُ قِـــلالٌ مُبَرَّدَة (6)

أعطى هذا التكرار دعماً إيقاعياً للحظة الشعرية فضلا عن روي الدال، فالمتتبع لهذا النص يشعر كأنَّه في حلقة مُغلقة من جانبين، فموسيقى البداية غير موسيقى النهاية وموسيقى الجانبين غير موسيقى الوسط، فمع البداية يُكرر البحتري كلمة (أحادِيثك) بالجر والوصل والاستئناف، وفي الوسط يُردد وزناً واحداً هو (الَّتي هِيَ لِلعَقلِ – الطِوالُ صُخورٌ – القِصارُ قِلالٌ)، وفي الأخير يكرر كذلك وزنا واحداً متمثل في كلمة القافية (مَفسَدَة – مُنَضَّدَة – مُبَرَّدَة)، وهو الأمر الذي زَيَّن هذه اللوحة، وأعطاها الحركة الإيقاعية الغنية ببديعها التركيبي التام.

– الشكل الثاني : كلمات متوالية بشكل غير مباشر:

– كلمات بينهما فاصل واحد سواء أكان هذا الفاصل أداة أو كلمة في الجمل الشعرية:

يقول البحتري:

أَسهَدتَ لَيلَ عَواذِلٍ لَولا اللُهى تُصفي كَرائِمُها لَبِتنَ هَواجِدا (7)

تردد في هذا البيت صوت اللام وذلك في (لَيلَ – لَولا) فاصلا بينهما كلمة

(عَواذِلٍ) واللام من الحروف الذلقية التي تمتاز بصفة الجهر والتوسط والانزلاق، وهي هاهنا تصور لنا فعل السهد، وقد ساعدها في ذلك صيغتي (اللُهى – لَبِثنَ).

ومنه أيضاً قوله:

وَشَريفُ أَشرافٍ إِذا اِحتَكَّت بِهِم جُرُبُ القَبائِلِ أَحسَنوا وأساءوا [8]

في هذا البيت تردد صوت قوامه الهمزة وذلك في (أَحسَنوا – أساءوا) فاصل بينهما حرف العطف الواو، والهمزة من الأصوات الحلقية " تَحْدُثُ مِنْ حَفْزٍ قَوِيٍّ مِنَ حِجَابِ وعضلِ الصَّدْرِ لِهَوَاءٍ كَثِيرٍ ومن مقاومة الطِّرْجِهَالِي الحاصرِ زَمَاناً لِحَفْزِ الهَوَاءِ ثُمَّ انْدِفَاعِهِ إِلى الاِنْقِلاعِ بِالعَضَلِ الفَاتِحَةِ وِضَغْطِ الهَوَاءِ مَعاً"[9]، ومن صفاتها أنَّها مجهورة وشديدة فتناسبت والثنائية الضديَّة المقرونة بالحسن والإساءة، فصورت تصويراً حسيّاً دلالة البيت الممثلة في الخير والشر.

– كلمات يفصل بينهما فاصلان:

يقول البحتري:

وَعادَت عَلى الدُنيا عَوائِدُ فَضلِهِ فَأَقبَلَ مِنها كُلُّ ما كــــانَ أَدبَرا [10]

وَفي الأَكِلَّةِ مِن تَحتِ الأَجِلَّةِ أَمْ ثالُ الأَهِلَّةِ بَينَ السَجفِ وَالكِلَلِ[11]

وَحَتّى تُحَشَّ النارُ ما بَيــــنَ أَرزَنٍ وَأَرضِ جُواخٍ مِن قُرىً وَحُصــونِ [12]

في البيت الأول تكرر صوت قوامه العين في (عادَت –عَوائِدُ)، وقد فصل بينهما فاصلان (عَلى– الدُنيا) معبراً هاهنا عن حالة عودة المياه إلى مجراها الطبيعي، فالدنيا غير الدنيا التي ألفها الشَّاعر من قبل، فبفضل الصبر والمثابرة وحسن السلوك ومدح المحبوب يَتَغَيَّرُ حال كلِّ امرئ في نظر البحتريّ، وفي البيت الثاني تردد صوت قوامه الهمزة في (الأَكِلَّةِ – الأَجِلَّةِ) فاصل بينهما حرف الجر (مِن) وظرف المكان (تَحت)، والهمزة من الأصوات الحلقيَّة التي تتصف بصفتي الجهر والشِّدَّة، فانسجمت مع المعاني لتعبر عن فعلي الأكل والآجال، وقد ساعدتهما في ذلك صيغة (الأَهِلَّةِ) التي جاءت مطابقة لهما في الوزن، وفي البيت الثالث تردد صوت قوامه النون، وذلك في (النارُ – أَرزَنٍ)، وكان قد فصلا بينهما فاصلان هما (ما) الناهيَّة والمفعول فيه المبني على الظرفية المكانية (بَينَ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتصور تصويراً حسياً صورة النار وهي تتخبط بين طرفين.

-كلمات يفصل بينهما ثلاث فواصل فأكثر:

يقول البحتري:

عَلِمتَ بِأَنَّ ما قَدَّمتَ عِندي حَرِيٌّ أَن يُبِرَّ عَلَيهِ شُكري (13)

في هذا البيت تكرر صوت قوامه العين في (عَلِمتَ - عِندي)، وقد فصل بينهما ثلاث فواصل (بِأَنَّ - ما - قَدَّمتَ)، فناسب هذا الصوت الحلقي المجهور فعل الإبلاغ الذي هو مقصود للإقناع.

ويقول البحتري أيضًا:

يا عَلوَ لَو شِئتِ أَبدَلتِ الصُدودَ لَنا وَصلاً وَلانَ لِصَبٍّ قَلبُكِ القاسي (14)

تردد في هذا البيت صوت قوامه الصاد في (الصُدودَ – صَبٍّ) وكان قد فصل بينهما (لَنا- وَصلاً- وَلانَ- ولام الجر)، والصاد من الأصوات الصفيرية المهموسة، وكونه كذلك فإنَّه انسجم مع فعل ليونة القلب انتقالا من القسوة إلى الطيبة، وقد ساعد في إخراج هذه العملية صيغتي (وَصلاً – القاسي).

ويقول أيضًا:

لَها مَنزِلٌ بَينَ الدَخولِ فَتوضِحُ مَتى تَرَهُ عَنُ المُتَيَّمِ تَسفَحِ (15)

تكرر في هذا البيت صوت قوامه الحاء، وذلك في (توضِحُ - تَسفَحِ)، وكان قد فصل بينهما (مَتى- تَرَهُ -عَينُ – المتَيَّم)، والحاء من الأصوات الحلقية المهموسةِ التي تتناسب وحالة الحب، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن فعل التوضيح والإفصاح.

ثانيًا: التكرار الاستهلالي الناقص

ونعني به تجانس أول أصوات الكلمة مع الصوت الثاني أو الثالث من الكلمة المتوالية، وقد أطلق حازم على مثل هذا النوع باسم بناء الأوائل على الأواخر لقوله: " وقد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر" (16)، وسمي ناقصا لفقدان أحد طرفيه أهليَّة الاستهلال، وبيانه قول البحتري:

حُسامُ أَميرِ المُؤمِنينَ الَّذي بِهِ يُعالِجُ أَدواءَ الأَعادي فَتُحسَمُ (17)

فأخر (حُسامُ) في تجانس مع ثاني (أَميرِ)، وأول (المؤمنينَ)، وقوام هذا التجانس الميم، وهو من الأصوات الشفويَّة المجهورة المتوسطة، ومِمَّا أدى إلى بروزه هو تواجد الأصوات المتوسطة في مثل (الياء- الراء- النون- اللام)، ونتيجة لذلك فقد صوَّر بدقة دور الخلافة في أداء واجبها النبيل.

ومنه كذلك قول البحتري:

يُجِبنَ اللَيلَ مِن شَرقٍ وَغَربٍ وَعَرضَ الأَرضِ مِن بَرٍّ وَبَحرِ [18]

فأخر (عَرضَ) في تجانس مع آخر (الأَرضِ)، وقوام هذا التجانس الضاد، وهو من الأصوات الشجرية المجهورة الشديدة التي أضفت على البيت إيقاعاً فضفاضاً خاصة أنَّ هذا الحرف تنبو منه الأذن، وقد ساعده في ذلك صيغة (يُجِبنَ)، وحرف القاف والباء من الطباق في (شَرقٍ وَغَربٍ)، والباء من (بَرٍّ وَبَحرِ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتعبر عن فعل الجواب.

ومنه أيضاً قوله:

عَبّاسٌ بنُ سَعيدٍ في أَرومَتِهِ يَحكي أَرومَةَ عَبّاسِ بنِ مِرداسِ [19]

فآخر (عَبّاسٌ) في تجانس مع رابع (ابنُ سَعيدٍ) من الشطر الأول، وفي تجانس مع ثامن (ابنِ مِرداسِ) من الشطر الثاني، والسين ههنا توشي بحديث الحزن والشقاء، فصورت تصويراً حسياً سرد الأحداث والحكاية.

ثالثًا: التماثل الخلفي الأمامي

وهو تكرار الصوت عبر حدود الكلمتين المتواليتين، ونعني به تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية المتوالية، وقد سمَّاه حازم ببناء الأواخر على الأوائل لقوله: "وَمَنْ كَانِ مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَبْنِيَ أَوَاخِرَ اَلْأَبْيَاتِ عَلَى أَوَائِلِهَا فَإِنَّهُ يَتَطَلَّبُ مَعْنَى يُنَاسِبُ مَا تَقَدَّمَ، وَيُمْكِنُ فِي عِبَارَتِهِ مَعَ ذَلِكَ أَنْ يَتَأَتَّى فِيمَا يُلائِمُ تِلْكَ اَلْقَافِيَّةِ " [20]، وهو نوعان:

- **التماثل الخلفي الأمامي الكامل:** ونعني به تكرار الصوت الأخير من الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية، وبيان قول البحتري:

وَصُدورُ الجِيادِ في جانِبِ البَحْـ ـرِ فَلَولا الخَليجُ جُزنَ ضَحاءَ (21)

إنَّ صوت الجيم في آخر كلمة (الخَليجُ) هو نفسه في أول كلمة (جُزنَ)، والجيم شِجْرِيَّة المخرج "تَخْرُجُ مِنْ وَسَطِ اللِسَانِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الحَنَكِ الأَعْلَى" (22)، مثلها في ذلك مثل الشين والياء، تتصف بصفتي الجهر والشِّدَّة، وهي هاهنا تومئ بامتناع شيء عَبَّرَ عنه البحتري بالبحر، وقد ساعدها في ذلك صيغتي (الجِيادِ وجَانِبِ).

ومنه كذلك قوله:

يا قَتيلاً لِلِّحيَةِ السَوداءِ آفَةُ المُردِ في خُروجِ اللِحاءِ (23)

جاء آخر (قَتيلاً) على أول (لِلِّحيَةِ)، وقوام هذا التماثل حرف اللام التي يَجري فيها الصَّوت لانحراف اللسان معه، ولم يعترض عليه كالحروف الشديدة (24)، فهو أسلي المخرج، يتصف بصفتي الجهر والتوسط، ووظف هنا لدلالة النداء، ألا ترى أنَّ البحتري أنهى كلمته الأولى بحرف مَدٍّ يستدعي الإخبار والبوح عمَّا يكمن في النفس من هواجس، ولم يبق عند هذا الحدِّ بل استعمله حرف جر كذلك ليصل الصوت إلى أقصى ما يمكن قصده في الكلمة الثانية، فانسجمت الدوال مع المدلولات لتوحي بفعل القتل، وقد ساعد في هذه العملية صيغة (اللِحَاء) التي أعلنت على نهاية البيت.

- **التماثل الخلفي الأمامي الناقص**: ونعني به تكرار الصوت الأخير من الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية إما في المخرج أو الصفة أو هما معاً، وبيانه قوله:

قَصَرَ الفِراقُ عَنِ السُلُوِّ عَزيمَتي وَأَطالَ في تِلكَ الرُسومِ بُكائي (25)

تماثل حرف الميم من كلمة (الرُسومِ) مع حرف الباء من كلمة (بُكائي) في المخرج الشفوي، وفي صفة الجهر، آتيا هنا ليدل على الفيض السيكولوجي المقرون بالطول والقصر، وشبيه بهذا البيت الآتي:

غِبَّ عَيشٍ بِها غَريرٍ وَكانَ الـ عَيشُ في عَهدِ تُبَّعٍ أَفياءَ (26)

جاء آخر حرف من كلمة (تُبَّعٍ) متماثلا مع أول حرف من كلمة (أَفياءَ) في المخرج الحلقي وصفة الجهر، والعين والهمزة هنا يوشيان بالتكرار والمتابعة، وقد ساعده في ذلك صيغة (غِبَّ – عَيشٍ بترددها– غَريرٍ — عَهدِ).

ومنه أيضاً قوله:

قِف بِها وَقفَةً تَرُدُّ عَلَيها أَدمُعاً رَدَّها الجَوى أَنضاءَ (27)

فآخر (وَقفَةً) في تجانس مع أول (تَرُدُّ)، وقوام هذا التجانس التاء، فانسجم هذا الصوت النِّطعي المهموس الشديد مع فعلي الدموع والجوى، وممَّا زاد هذا البيت أُبَّهَةً هو تكرار حرف الهاء المهموسة الممدودة بالألف، وفعلا الوقوف والرَّدِّ.

رابعًا- التماثل الصوتي داخل الكلمة نفسها

- التماثل الصوتي المشدد:

ونقصد به الضغط على مقطع من المقاطع، بحيث يتميز عن غيره من مقاطع الكلمة ويزداد وضوحا في السمع، يقول صاحب مراح الأرواح " الإِدْغَامُ إِلْبَاثُ الحَرْفِ مِنْ مَخْرَجِهِ مِقْدَارَ إِلْبَاثِ الحَرْفَيْنِ"(28).

من خلال هذا النص يبدو أنَّ الحرف المشدد زمانه أطول من زمان الحرف الواحد، وأقصر من زمن الحرفين، فليس أمر الطول والقصر خاصاً بالأصوات المتحركة وحدها، بل إنَّ الصوامت " تطول وتقصر كذلك، وإنَّ ما تعرفه بِاسم الحرف المشدد، أو الصوت المضعف، ليس في الحقيقة صوتين من جنس واحد، الأول ساكن والثاني متحرك كما يقول نحاة العربية، وإنَّما هو في الواقع صوت واحد طويل يساوي زمنه صوتيين اثنين "(29)، وخير الأبيات التي حفلت بهذه الظاهرة الأسلوبيَّة قول البحتري:

ما عَلى الرَّكْبِ مِن وُقوفِ الرِّكابِ في مَغاني الصِّبا وَرَسمِ التَّصابي(30)

وَكَأَنَّ النَّفيرَ حَطَّ عَلَيهِم مِنكَ نَجماً أَو صَخرَةً صَمَّاءَ (31)

يُذَكِّرُنا رَيّا الأَحِبَّةِ كُلَّما تَنَفَّسَ في جُنحٍ مِنَ اللَيلِ بارِدِ (32)

تَوَقَّعُني الدَّارُ الشَّطونُ أَحُلُّها وَيَبهَجُ بي أَهلُ البِلادِ أَزورُها (33)

جاء التشديد في هذه الأبيات على كلمات رامزة وذلك في (الرَّكْبِ - الرِّكابِ - الصِّبا-التَّصابي) من البيت الأول، و(وَكَأَنَّ - النَّفيرَ - حَطَّ - صَمَّاءَ) من البيت الثاني، و(يُذَكِّرُنا- رَيّا- الأَحِبَّةِ- كُلَّما - تَنَفَّسَ) من البيت الثالث، و(تَوَقَّعُني - الدَّارُ - الشَّطونُ - أَحُلُّها) من البيت الرابع، وكلُّ ذلك ساهم في تأكيد شيء أراده البحتري، فحَبْسُ الصوت ثم إطلاقه دفعة واحدة من الأمور الصعبة التي تستدعي الإتيان بمقاطع مناسبة تتناسب وطول النَّفَس، حيث كان التشديد على فونيمات معينة هي: (الكاف

والياء والباء واللام والفاء والقاف والدال والشين)، هذا وقد ألفينا أنَّ هذه الفونيمات تحمل في طياتها دلالة عميقة ذلك أنَّ الكاف في تجانس مع القاف لانتمائها إلى مخرج واحد هو اللَّهاة والباء في تجانس مع الفاء كونهما من مخرج واحد هو الشفة، وهكذا...

وهذا الضغط تأكيد وإبراز لدلالة الكلمات " فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أنَّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط" [(34)]، فمع الأصوات المجهورة يتضخم الصوت ويصبح عاليا، واضحا في السمع، ومع الأصوات المهموسة يسير رخوا، ولا يعني هذا أنَّ البحتري هو الذي يصنع البنية الداخلية للكلمات، أو هو الذي يتحكم في إتيانها على هذا الشكل، وإنَّما يعني قدرته على استجلاب العناصر اللغوية القادرة بوضعها في التركيب على حمل هذا المعنى بما فيها من خصائص بقدر توظيفها لأداء المراد.

واختيار البحتري لهذه الكلمات المشددة لم يكن من باب الصدف، وإنَّما تجربته الحياتية هي التي أملت عليه ذلك، كان من الممكن أن يأتي بمرادف لها أو ما يعادلها في السياق، ولكنَّه فضلها أن تكون على هذا المنوال، فلو غيَّرنا أيَّة كلمة من هذه الكلمات بمرادف لها لضاقت ضرعاً، والسبب في ذلك يعود إلى استقامة الوزن من جهة، وتماثلها مع الكلمات المشددة من جهة أخرى، وهي بهذا تخلق عنصر التوازي العمودي في شعره، فالبحتري مُلهم بكتابته، جدير بانتقاء العبارات المحكمة المسايرة للمعنى.

- التماثل الصوتي غير المشدد:

ونقصد به تكرار الحروف بعينها في الكلمة نفسها، وبيانه قول البحتري:

إذ مَضى مُجلِباً يُقَعقِعُ في الدَر	**بِ زَئيراً أَنسى الكِلابَ العُـواءَ** [(35)]
مَن يَتَجاوَز عَن مُطـــاوَلَةِ العَيْ	**شِ تَقعقَع مِن مَلَّةٍ عَمَـدُه** [(36)]
يُقَضقِضُ عُصلا في أَسِـرَّتِها الرَدى	**كَقَضقَضَةِ المَقرورِ أَرعَدَهُ البَردُ** [(37)]
يَهَبُ الأَغيَدَ المُهَفهَـفَ كَالطا	**ووسِ حُسناً وَالطَرفُ كَالسَونَبيقِ** [(38)]
وَأَظُنُّ أَنَّــكَ لا تَرُدُّ وُجوهَها	**حَتّى تُنيخَ عَلى الخَليجِ بِكَلكَلِ** [(39)]
في حُلَّةٍ خَضراءَ نَمنَـــمَ وَشيَها	**حَوكُ الرَبيعِ وَحُلَّةٍ صَفـــراءِ** [(40)]

فتكرار القاف والعين في كلمة (قعقع) من البيت الأول والثاني يعطي دلالة على حالة الطول والدوام فانسجمت الأصوات مع المعاني المتفقة لتبين الوظيفة المطلوبة، وترداد القاف والضاد في كلمة (يُقَضْقِضُ) من البيت الثالث يعطي دلالة على حالة الكسر [(41)]،

وتكرار الفاء والهاء في كلمة (المهَفهَفَ) من البيت الرابع يعطي دلالة على سرعة التحرك[42]، وتكرار النون والميم في كلمة (تَمْنَم) من البيت الخامس يعطي دلالة على الروعة والجمال[43]، وتكرار الراء والباء في كلمة (الربرب) من البيت السادس تومئ بوجود قطيع من بقر الوحش، وترداد الشين والعين في كلمة (شَعْشَعَ) من البيت الثامن يدل على مزج الخمرة بالماء [44]، وترداد الجيم واللام في كلمة (لجَلَجَ) من البيت التاسع يوشي بفعل التحرك[45]، وترداد السين والباء في كلمة (سبسب) من البيت العاشر يوحي بالمفازة[46]، وتكرار السين والجيم في كلمة (سَجسَجٍ) من البيت الحادي عشر يدل على اللين[47].

من هنا يتضح أنَّ البحتري قد وفِّق في انتقاء هذه الكلمات الموقدة للنفس والملهبة للمشاعر، وهي سمة أسلوبيَّة مُحببة، كان قد استعملها من قبله كبار الشعراء والكتاب، وتعرف هذه الظاهرة باسم المصادر الرباعية المضعفة، وقد صدق ابن جني حين قال: " تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير النحو: الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة، والجرجرة والقرقرة"[48]، وهو المنحى نفسه الذي سار فيه جان كانتينو حين وصف الحروف المضعفة بأنَّها هي "التي يمد النطق بها، فيضاهي مداها مدى حرفين بسيطين تقريبا، وترسم هذه الحروف عادة في الأبجدية الأوربية بحرفين متتابعين (BB) أو (MM) وهكذا " [49]، والبحتري بهذا الدأب ينمق أسلوب شعره بأدوات بارعة تجعل المستمع يتلهف لسماعها، وكأنَّها جرس يتعاود بعد كل حين ليتطابق مع معنى أبيات شعره ككل.

خامسًا: التكرار الصوتي المتوازن: وهو وقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية، ومن أمثلته قول البحتري في مقطوعة تشف باللوعة والأسى:

يا بَديعَ الحُسنِ وَالقَد ... دِ بِهِ وَجدي بَديـــعُ

يا رَبيعَ العَيـــــنِ إِلّا ... أَنَّهُ مَرعىً مَنيـــــعُ

أَنا مِن حُبّيـــكَ حُمِّلـ ... ـتُ الَّذي لا أَستَطيعُ

فَإِذا بِاسمِـــكَ نادَيـ ... ـتُ أَجابَتني الدُموعُ [50]

يحوي هذا النص تركيبة صوتية غنية متلاحمة تبدو في نسيج متشابك يسير في

اتجاه واحد متجانس متحد الإيقاع في صور مختلفة، فالوحدة (يا بَديعَ) في تجانس مع الوحدة (يا رَبيعَ)، والوحدة (أَنا مِن حُبّيكَ) في تجانس مع (فَإِذا بِإِسمِكَ)، والوحدة (الحُسنِ) في تجانس مع (العَيْنِ)، والوحدة (وَجدي) في تجانس مع (مَرعىً)، والوحدة (بَديعُ) في تجانس مع (مَنيعُ) وكذلك مع (الدُموعُ)، والوحدة (حُبّيكَ) في تجانس مع (بِإِسمِكَ)، والوحدة (حُمِّلتُ) في تجانس مع (نادَيتُ).

فكل هذه الصور تمضي في سنن صوتي واحد لا يكاد يختلف عن الرتابة الصوتية التي تطبع نصا أدبيا شعريا فيما عدا قواعد علم العروض، فالكلمات متساوية من حيث الوزنين الصرفي والعروضي، وبهذا المنح يكون البحتري قد أعطى هذه المقطوعة وما شابهها من أشعاره إيقاعا هندسيا يجدد نكهته ووظيفته كلما استدعت الضرورة، والسؤال الذي يتبادر في أذهاننا هو: هل حضرت حقا هذه المواد الصوتية قبل الشروع في الكتابة شعر البحتري، أم جاءت عفو الخاطر وسيل القريحة وعطاء الخيال المحظ؟.

إنَّنا لنحسب أنَّ لا هذا، ولا ذاك كان سببا في بروز هذه المواد على هذا الحال فربما عمد البحتري إلى تحضير بعضها دون أن يلح في طلبها كلها بسبب نفسيته الممزقة النازفة المعتمة الكئيبة التي باتت في جوٍّ مظلم يمطر حزنا وأسى عميق، مِمَّا ترك الفرصة للقريحة أن تبدع وللخيال أن يبتكر، بيد أن الأمر يكاد يكون مقطوعا به أن البيت الأول هو الذي أفرز الإيقاعات الآتية، وتحكم فيها أشد التحكم.

الهوامش

[1] مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي1992، ط3، ص 39.

[2] ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية –، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13تموز، ص15.

[3] ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ص 915 تحت مصطلح "التراكم".

[4] البحتري، الديوان، ج2، ص 785- 786.

[5] البحتري، الديوان، ج1، ص 620-621.

[6] المصدر نفسه، ج2، ص 827.

[7] نفسه، ج2، ص 825.

[8] نفسه، ج1، ص 21.

[9] ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 72.

[10] البحتري، الديوان، ج2، ص 933.

[11] المصدر نفسه، ج3، ص 1906.

[12] نفسه، ج 4، ص 2183.

[13] نفسه ، ج2، ص 864.

[14] نفسه، ج1، ص 450.

[15] نفسه، ج1، ص 1147.

[16] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 281.

[17] البحتري، الديوان، ج3، ص 1929.

[18] المصدر نفسه، ج2، ص 864.

[19] نفسه ، ج2، ص 1148.

[20] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 280 – 281.

[21] البحتري، الديوان، ج1، ص 16.

[22] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 433.

[23] البحتري، الديوان، ج1، ص 49.

[24] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435.

[25] نفسه، ج1، ص 5.

[26] نفسه، ج1، ص 13.

[27] البحتري، الديوان، ج1، ص 14.

[28] ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة 1937 ص14، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م ص 99.

[29] رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص97.

[30] البحتري، الديوان، ج1، ص 83.

[31] المصدر نفسه، ج1 ص 17.

[32] نفسه، ج1 ص 623.

[33] نفسه، ج2 ص 999.

[34] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص 118.

[35] البحتري، الديوان، ج1، ص 16.

[36] المصدر نفسه، ج2، ص 736.

[37] نفسه، ج2، ص 743.

[38] نفسه، ج3، ص 1483.

[39] نفسه، ج3، ص 1627.

[40] نفسه، ج1، ص 6.

[41] جاء في لسان العرب مادة (قضض) أن قضّ الحجر هو كسره بالمقضّ وهو ما يقضّ به، ووقعنا في قضّة وفي قضض: في حصى صغار مكسّرة، وقضّ الطعام يقضّ قضضاً ، وقضّ الحائط: هدمه هدماً عنيفاً فانقضّ ، وقضّ اللؤلؤة: ثبها، والأسد يقضقض فريسته : يكسر أعضاءه وعظامه .

[42] جاء في لسان العرب مادة (هفف) أن الهَفِيف: سُرْعة السير، هَفَّ يَهِفُّ هَفِيفاً: أَسرع في السير، وهَفَّت هافَّةٌ من الناس أَي طَرَأَت عن جَدْب وريح هَفّافة وهفهافة: سريعة المرّ، وهَفَّت تَهِفُّ هَفّاً وهَفِيفاً إذا سمعت صوت هُبوبها، ومعنى يُهفْهِفها أَي يُحَرِّكها ويَدْفَعها لتُفْرِخ عن الزَّأْل، والهَفْهافان: الجَناحان لخِفَّتِهما، وظِلٌّ هَفْهَفٌ: بارد تَهِفّ فيه الريح؛ وغُرْفة هَفّافة وهَفْهافة: مُظِلّة باردة، ويقال للجارية الهَيْفاء: مُهَفَّفةٌ ومُهَفْهَفةٌ وهي الخَمِيصةُ البطنِ الدقيقة الخَصْر، ورجل هَفْهاف ومُهَفْهَف كذلك؛ وامرأَة مُهَفْهَفة لأَي ضامرة البطن ، ابن الأَعرابي: هَفْهَفَ الرَّجل إذا مُشِقَ بدنه فصار كأَنه غُصْن يَميد مَلاحة.

[43] جاء في لسان العرب مادة (نمم) ما يأتي: ثوب منمنم: موشيٌّ، ونمنم كتابه: قرمط خطّه، ونمنمت الرّيح الرمل والماء ، وعلى ظفر الصبيّ نمنمة: بياض في أصله وجمعها نمنم ونمانم بالكسر.

[44] يقال: سَقَيْتُه لَبَناً شَعاعاً أَي ضَياحاً أُكْثِرَ ماؤُه، قال: والشَّعْشَعةُ بمعنى المَزْجِ منه، ومنه حديث عمر، رضي الله عنه: إِنَّ الشهر قد تَشَعْشَعَ فلو صُمْنا بَقِيَّتَه، كأَنه ذَهب به إِلى رِقَّة الشهر وقِلَّةِ ما بقي منه كما يُشَعْشَعُ اللبن بالماء. وتَشَعْشَعَ الشهرُ: تَقَضَّى إِلاَّ أَقَلَّه، ينظر لسان العرب مادة (شعع).

[45] رجل لجوج ولجوجة ولجحة وملجاج، وفيه لجاج ولجج، ولجّج القوم: دخلوا في اللجج، ولجّجت السفينة وبحر لجّيّ، ولجلج المضغة في فيه: أدارها، ولجلج لسانه بكلام غير بيّن، وتلجلج لسانه به، ورجل لجلاج ينظر لسان العرب مادة: (لجج).

[46] ينظر: ابن منظور، لسان مادة (سبب).

[47] ينظر: المصدر نفسه، مادة (سجسج).

[48] ابن جني، الخصائص، ج2 ص 153.

[49] جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1966، ص25، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ص98.

[50] البحتري، الديوان، ج2، ص 1295.

مصادر ومراجع البحث

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ط5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م.

2- البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط3 القاهرة 1977م.

3- جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب 1996م.

4- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت (د.ت).

5- جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس .1960

6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م.

7- ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية -، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13تموز.

8- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م.

9- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.

10- ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، ط1، مطبوعات مجمع اللغة العربية، القاهرة 1983م.

11- ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة .1937

12- مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي1992،.

13- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، للطباعة والنشر، (د.ت).

الإيقاع في الشعر العربي الحديث

د. المير بومدين
جامعة بشار

ملخص:

يعالج هذا المقال مسألة الإيقاع في الشعر العربي في أشكاله المتغيرة، إذ أضحى الحديث عن الأوزان وارتباطها بالشعر أساس الدراسات التي تبحث في مبنى الخطاب الشعري ومعناه، وبدأ الحديث، منذ عصر النهضة، عن الإيقاع الشعري والموسيقى الداخلية والتلونات الإيقاعية والدفقات الشعورية وغيرها، إلى جانب الحديث التقليدي عن الوزن والقافية، وهذه المفاهيم الجديدة إنما هي سنة طبيعية فرضتها شروط القصيدة العربية الحديثة .

الكلمات المفتاحية:
الإيقاع الشعري، التجديد ،شعر التفعيلة ،إيقاع الكلمات، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية، قصيدة النثر.

- **الإيقاع الشعري :**

ليس الشعر وسيلة للتعبير عما يجيش في النفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر، وفي مواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب، بل هو طريقة لممارسة الحياة، ومفتاح للدخول إلى أعماقها، فمنذ أن كان الإنسان، كان الشعر. وحيثما وجد الإنسان وجد الشعر .

ولا ريب أن يحاول العرب بين الفينة والأخرى – التعديل والتجديد في الشعر إذ شهد تاريخه منذ صدر الإسلام تغيرات كثيرة ومتوالية، وركزت هذه التغيرات على الصور الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية؛ ومن الحركات التجديدية التي وجهت إلى الصورة الموسيقية -على سبيل المثال لا الحصر- للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر غنيمي هلال.(1)

إن المتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر يجد التجديد متصلا دائما، حتى وإن اختلفت سرعة التيار، فقد "داخل شوقي بين الأوزان في مسرحياته الشعرية، كما جاء بأوزان لا عهد للعروضيين بها " [(2)] وتلك الأوزان استدعاها المسرح الشعري الذي لا يطيب للشاعر إذا سار على بحر واحد كما لا يمكنه أن يحتفظ بقافية واحدة على امتداد المسرحية، وقد كان لشوقي حسب عبد العزيز المقالح – من المؤهلات الفنية ما يؤهله لأن يضع أسس الحداثة الشعرية من خلال مسرحه الشعري ذلك أن المسرح الشعري نسق جديد يستدعي بنية عروضية جديدة، لكنه (أي شوقي) كان يهرب من الحداثة إلى البداوة ." [(3)] بحثا عن أصالة شعرية.

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقي ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما جد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه، وخاضت القصيدة العربية في ثورتها تجارب عديدة في محاولة الوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة، ولكن هذه الثورة لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا. وهذا الأمر الطبيعي. يحتاج – بطبيعة الحال – إلى مرحلة طويلة للتعود ومن ثم التذوق. والموقف نفسه صدر الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي ضاق ذرعا بالحدود الضيقة في الشعر، فتخلص في بعض أشعاره من القافية تخلصا نهائيا معلنا ثورته عليها بوصفها كابحة للاسترسال .[(4)] بيد أن التحرير من أعباء الوزن والقافية كان أكثر تجليا عند شعراء المهجر، حتى أن" أكثر الباحثين يردون إليهم هذا التحرير الجديد، ويعدّ غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ومتأثرين بهم"[(5)]، وشبيه بموقف أولئك موقف جماعة الديوان التي دعت إلى " أن يصدر الشاعر عن روح العصر وطبيعته وأن يتحرر من قيود القافية وذلك بتنويعها "[(6)]، ومن ثم كانت جماعة الديوان حلقة مهمة من حلقات تطور الشعر العربي الحديث.

كان شكري أكثر شعراء جماعة الديوان ثورة على هذه الصورة الموسيقية التقليدية فكتب شعرا بلا قافية، كقصائد كلمات العواطف. [(7)]كما استخدم القوافي المزدوجة والمتقابلة في عدد من القصائد، ووضع المازني القوافي المرسلة المزدوجة وكتب العقاد في نظام المقطوعات

كقصيدة المصرف.[8]وحاول المازني أن ينوع في عدد تفاعيل السطر الشعري الواحد أيضا كما في قصيدته "إلى جوارها " وفي قصيدة "ليلة وصباح " التي مطلعها:

خَيمَ الهَمّ عَلَى صَدرِي المشَوقْ

يَا صَديقِي

ونهج العقاد النهج نفسه في عدد من القصائد منها المصرف ضمن ديوان: عابر سبيل، وقصيدة عدنا والتقينا ضمن ديوان "بعد الأعاصير " التي يقول في مقطع منها :

اِلتَقَينَا

والتَقَينَا

عَجَبًا كَيْفَ صَحَونَا ذَاتَ يَوْمٍ فَالتَقَينَا

بَعْدَ فرْقٍ قُطْرَانٍ وَجَيْشَانْ يَدَيْنَا

فَتَصَافَحْنَا بِجِسْمَيْنَا عُدْنَا فَالْتَقَيْنَا

بَعْدَ عَصْرٍ

ثار الشعر العربي الحديث على كل أشكال الرتابة، ومن هنا كان رفضه للقوالب العروضية الجاهزة، وجاءت الأشكال الإيقاعية المبتعدة لتكون بديلا عن الأطر المعدة سلفا، ومن هنا كانت "أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت"[9] وهكذا زلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاد نظاما ثابتا. وأرجع إبراهيم أنيس هذه الظاهرة إلى اعتماد الشعر العربي على الموسيقى الخارجية، إلاّ أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل أهل سماع وإنشاد، ويتعاون اللسان في مثل تلك البنية على إيثار العناصر الموسيقية من اللغة، فاعتماد على مسامعهم في الحكم[10] وهو الأصل في تذوق الشعر العربي منذ أزهر الشعر، ولا يمكن للشعر أن ينفك عن هذا الأساس على الرغم من توفيقه بين الإمتاع والمؤانسة من جهة وبين الإفادة والتأثير في الواقع من جهة أخرى، فلهذين الأساسين وضع الشعر ومن رام غير ذلك فليبحث له عن فن آخر.

دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي

كان من أثر اطلاع العرب على حضارة الغرب أن تغيرت نظرتهم إلى الكثير من الأمور، وبدت الكيانات المختلفة فاقدة الكثير من تماسكها. ومن جملة تلك الكيانات

الشعر، الذي أستطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرون عديدة، وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف " إلى أن الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذلك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية "(11) كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعانق. وقد نادى الشعراء في القرن العشرين بالتحرر من القافية بوصفها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة (12)، وكان من أثر ذلك أن " أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية وسماها ذات القوافي، ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألفا قصيدة من هذا النمط المرسل".(13)و أمام هذه المحاولات الكثيرة الطامحة تجاه التغيير والتبديل، كان على بعض من دعاة الحداثة أن يستجمعوا القوى لمحاولة أخرى ،شهد لها بالدقة والقوة ،وهذه المحاولة هي تلك التي تمثلت في الدعوة لما يعرف باسم شعر التفعيلة، لكن قبل ذلك يكون من الواجب أن نقف عند بعض الأمور التي تكون بمثابة المقدمات لما يوسم بالإيقاع الحديث، وأهم هذه المقدمات أن ظهور هذه الدعوة وشعرها تزامن والوجود الاستدماري الذي كانت الأمة العربية والإسلامية رازحتين تحت نيره، مما دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع، وتشير نازك الملائكة إلى أن هناك عدة عوامل أدت إلى انبثاق حركة الشعر الحر تحددها في ما يأتي: (14).

ا- **النزوع إلى الواقع** : حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويبتعد عن الأجواء الرومانسية، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظرا لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز .

ب- **الحنين إلى الاستقلال:** ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم، وذلك بالإبداع عن طريق الاستيحاء من حاجات العصر ،و كان السبيل إلى تحقيق ذلك " الثورة على القوالب الشعرية ".

ج- **النفور من النموذج:** والمقصود هاهنا النموذج الشعري الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج على الرتابة وهذا النفور من النموذج ليس خاصا بالشعر وحده، وإنما هو سمة مميزة للعصر.

ح- **الهروب من التناظر**: الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي وتشير نازك إلى أن ثورتها على " طريقة الشطرين الخليلية " إنما كانت بسبب نفورها من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق " .

خ- **إيثار المضمون**: وهذا الإيثار يعدّ ثورة على ما ساد في العصور المتأخرة من تغليب للجانب الشكلي، حيث غلبت على الشعر العربي "القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية " وإذا كان الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور، فإن الشاعر الحديث ينطلق من الحياة ليبدع أشكالا تتلاءم وحاجاته الفكرية الشعورية .

إن هذه العوامل وغيرها جعلت الشعر العربي ينفتح على تجارب جديدة قد تتجاوز عيوب الشكل الشعري القديم والتي لخصها الباحث يوسف نور عوض في ما يأتي:(15)

- عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث، فقد صار هذا الشكل لكثرة الاستعمال مرتبطا بأغراض محددة.
- موسيقى الشكل القديم حادة وبارزة. ذلك أن الغرض من الشعر القديم كان الخطابية في المحافل، وكانت غاية الشعر التأثير في سامعيه.

و إذا كان من النقاد من يعزو عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث إلى عروض الخليل، فإن محمد عزام ذهب إلى تصحيح النظرة إل عروض الخليل، فأشار إلى أن الخليل لم يقصد وضع قاعدة تراعى في المستقبل، وإنما كان عمله مجرد تاريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه.غير أن الإيقاع، حسب محمد عزام نفسه ،شيء يتجدد كما يتجدد فكر الإنسان، ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.

ونظرت نازك الملائكة لموسيقى البحور الشعرية من زاوية أخرى إذ تقول " ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة **لقفا نبك وبانت سعاد**، والأوزان هي هي والقوافي هي هي...

وتكاد المعاني هي هي"[16]. إذن نستنتج من كل هذا أن الشعر العربي الحديث ومحاولة التجديد في إيقاعه كانت نتيجة لظروف مختلفة أسست لثورة على القديم في سبيل مسايرة الواقع .

ما الجديد الذي جاء به شعر التفعيلة ؟

نود أن نقف للإجابة عن هذا السؤال عند نازك الملائكة بوصفها رائدة هذه التجربة الشعرية، وبوصفها أول من تحدث عن الشعر الحر حديثا مستفيضا، وأول من حاول التنظير له في حديثها عن بدايات الشعر الحر وظروفه. تشير نازك الملائكة أن البداية كانت عام 1947 وانطلقت من العراق لتمتد إلى الوطن العربي كله وادعت في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " أن أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا" وفيما تقول: [17]

سَكَنَ اللّيْلُ

أَصْغِ إِلَى وَقْعَ الأَنَاتْ

فِي عُمْقِ الظُّلْمَةِ، تحتَ الصّمتِ عَلى الأَموَاتْ

صَرَخَاتٌ تَعْلُوا ،تَضْطَرِبُ

حُزْنٌ يَتَدَفَقُ ،يَلْتَهِبُ

يَتَعَثَرُ فِيهِ صَدَى الآهَاتْ

فِي كُلِّ فُؤَادٍ غَلَيَانْ

فَي الكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانْ

فِي كُلِّ مَكَانْ رُوحٌ تَصْرُخْ فِي الظُلُمَاتْ

فِي كُلِّ مَكَانْ يَبْكِي صوتْ

هَذَا مَا قَدْ مَزَقَهُ المَوْتْ

المَوْتُ الموتُ الموتْ

وبعد أن تصرح نازك بريادتها لمشروع الإيقاع الشعري العربي الحديث، تواصل قائلة: " نشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نسخها ببغداد في أول كانون الأول 1947 وفي النصف الثاني من الشهر نفسه، صدر في بغداد ديوان شاكر السياب (أزهار ذابلة)

وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها: (هل كان حبا)وقد علق عليها في الحواشي بأنها من " الشعر المختلف الأوزان والقوافي " وهذا نموذج منها يقول فيه :

هَلْ يَكُونُ الحُبُّ إِنِي

بِتُ عَبْدًا لِلْتَمَنِي

أَمْ هُوَ الحُبُّ اِطْرَاحُ الأُمْنِيَاتْ

وَالْتِقَاءُ الثَّغْرِ بِالثَّغْرِ وَنِسيَانُ الحَيَاةْ

وَاِختِفَاءُ العَينِ فِي العَينِ اِنتِشَاءْ

كَانْثِيَال عَادَ يَفْنَى فِي هَدِيرْ

أَوْ كَظِلّْ فِي غَدِيرْ

إذ كان أول ما دعت إليه نازك في محاولة للتجديد هو التحرير من عبودية الشطرين، وقد كان حجتها في ذلك أن التفاعيل الست الثابتة تضطر الشاعر إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، وإضافة إلى هذا التجديد، ارتأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة الثمانية ،وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى ويتخلص بالتالي من الحشو الزائد [18]. وأخذت نازك في ضوء مفهومها القائم على شكل من التفلسف النظري، تجرب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية في هذا الديوان كقصائد جامعة الظلال، أو قصائد لنكن أصدقاء، وتقول في قصيدة: " مرثية يوم تافه":[19]

لاَحَتْ الظّلمَة فِي الأُفُقْ السَّحِيقْ

وَاِنْتَهَى اليَومُ الغَرِيبْ

وَمَضَت أَصدَاؤُهُ نَحْوَ كُهُوفِ الذِّكرَيَاتْ

وَغَدًا تَمْضِي كَمَا كَانَتْ حَيَاتِي

شَفَه ظَمْأَى وَكُوبْ

عَكَسَتْ أَعمَاقَهُ لَونُ الرَّحِيقِ

وإِذَا مَا لَمَستهُ شَفَتَايَا

لَمْ تَجِد مِن لَذَةِ الذِكرَياتِ

بَقَايَا لَمْ تَجِدْ حَتى بَقَايَا

وهنا نرى أنها استخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية، للتناسب مع الدفقات الانفعالية على حد تعبيرها، وهذا الترتيب والتصرف الذي تصرفته نازك وغيرها لم تكن تعتقد أنه خارج عن النطاق النسق العروضي الخليلي، بل عدّته هو نفسه سوى إضافة أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل، وإنه شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ،وإنما يصح التغيير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ويكون هذا وفق قانون عروضي يتحكم فيه[20]، وعلى هذه الأسس سار من جاء بعد نازك يحاول أن يقنن لهذا الشعر الحديث إذ لم يتوقف عند هذا الحد بل حاول أن يعطي أمورا جديدة، حيث يشير عز الدين إسماعيل إلى أن التطور الحاصل في موسيقى الشعر المعاصر يمكن تحديده في ثلاث مراحل أساسية:

1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين .

2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكرارا غير منضبط

3- مرحلة الجملة الشعرية .[21]

وتعدّ الجملة الشعرية الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري، ذلك أن السطر الشعري بنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية فهي أكبر من السطر، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر. [22] وتتحدد بأنها "نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية ..أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا ".[23]و ليس واجبا أن يحدث ذلك عند نهاية كل سطر، وإنما قد يحدث داخل السطور نفسها فليس لهذا قاعدة ولا يمكن أن تكون له قاعدة " [24]، وحتى يتضح معنى الجملة الشعرية، يورد الناقد مثالا شعريا من قصيد ة للسياب عنوانها"أحبيني " يقول السياب: [25]

وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القمر

وَتَنعَسُ فِي حِمَاهُ الطَّيرُ رَشَّ نُعَاسُهَا المطَرُ
فَنَبَهَهَا، فَطَارَتْ تَمْلَأُ الأَفَاقَ بِالأَصْدَاءِ، نَاعِسَةً
تَؤُجُ النُورُ مُرْتَعِشًا قَوَادِمُهَا، وَتَخفِقُ فِي قَوَافِيهَا
ظِلَالُ اللَّيلْ. أَينَ أَصِيلُنَا الصَّيفِي فِي جِيكُورْ ؟

يوضح الناقد أن السطر الأول قائم موسيقيا بذاته وقد أورده لتوضيح السياق المعنوي ،أما الأسطر الأخرى فتشكل جملة واحدة متصلة عدد تفعيلاتها خمس عشرة تفعليه إذا توقفنا عند كلمة "الليل "في السطر الأخير، وثماني عشرة تفعليه إذا امتدت القراءة إلى نهاية السطر.

وقد أباح يوسف الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة، لكن بشرط أن يتخلص من الرقابة الخارجية للوزن يقول في ذلك: "إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطا (سابقا) بل إمكانة بين غيرها من الإمكانات، فهناك الموسيقى التي ترتكز غلى الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له، مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن ".أما القافية فقد رأى الخال بأنها "جزء من الإيقاع، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملئ حريته، فإذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله لها حسنا " .

ونود أن نقف قليلا عند نزار القباني في كتابه " الشعر قنديل أخضر " حيث أتخذ من موسيقى البحور العربية أساسا للتجديد في الأوزان كذلك، مما دفعه لأن يقول "إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعداد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، بإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا "(26)، وبعد التفصيل الذي عدّه نزار تجديدا راح في كتابه "قصتي مع الشعر " يسرد ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلي:

1-الخروج من الزمن الشعري الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع لكل لحظة .

2-تحرير القصيدة الموسيقية من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة في موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي .

إيقاع الكلمات

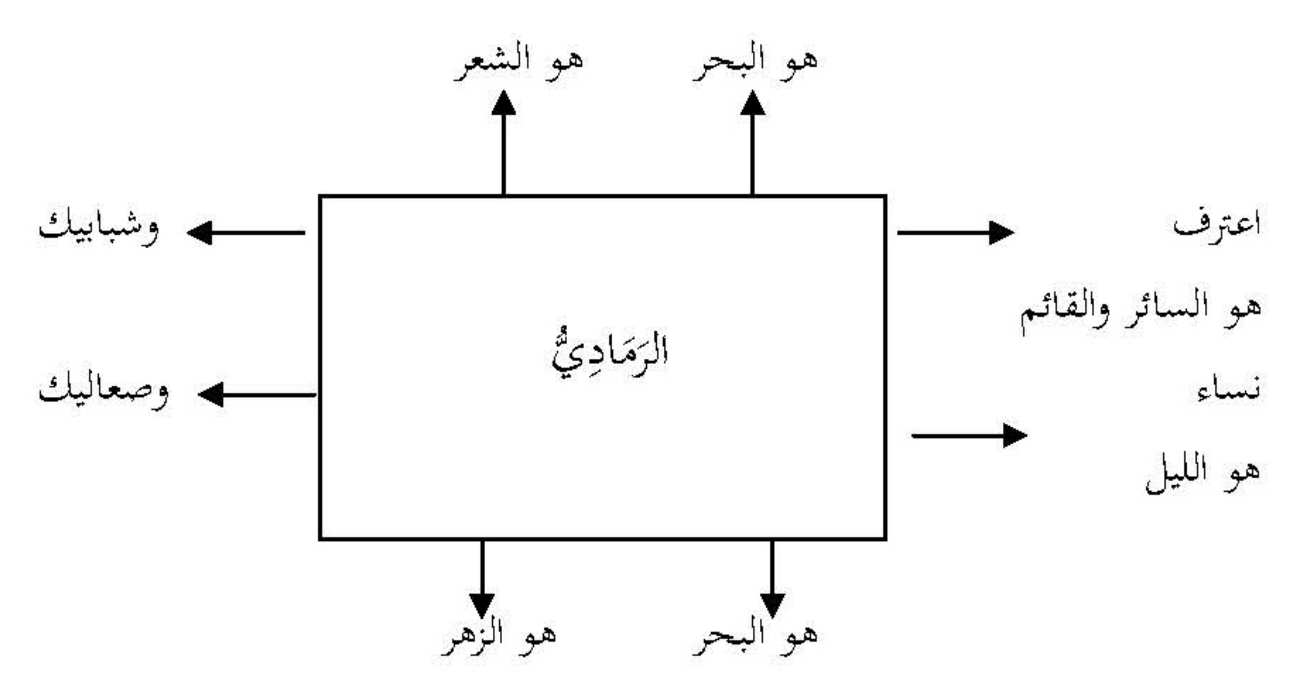
إن الحديث عن موضوع إيقاع الكلمة لا يستقيم له حال دون التطرق إلى موضوع التكرار، حيث يعدّ التكرار أهم عنصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع [27] فلا إيقاع بلا تكرار ولا تكرار دون إيقاع. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه .

ونظر الكثير من المحدثين إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية من سابقتها، ويعدّ أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري وبهذه النظرة أصبحت اللفظة المكررة داخل النص أساسا ينظر أولا إلى ارتباط غيرها بمعناها لا إلى ارتباطها بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق .بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها ،إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري بل أكثر من ذلك قد يكون عنوان القصيدة يتكرر أكثر من مرة في القصيدة، ومن أمثلة ذلك قصيدة " الرمادي " لمحمود درويش:

الرَمَادِيُّ اعتِرفٌ وشَبابِيكْ. نِسَاءٌ وَصَعَالِيكْ
والرَمَادِيُّ هُوَ البَحْرُ الذي دَخنَ حُلمِي زَبَدَا
والرَمَادِيُّ هو الشِّعرُ الذي أَجَّرَ جُرحِي بَلَدَا
الرَمَادِيُّ هو البَحرُ هو الشِّعرُ
هو الزَّهرُ هو الطَّيرُ
هو اللَيلُ هو الفَجرُ
الرَمَادِيُّ هو السَّائِرُ والقَادِمْ
والحُلمُ الذي قَرَّرَهُ الشَاعِرث والحَاكِمِ
مُنذُ اتَّحَدَا[28]

فهذا المقطع قائم على تكرار كلمة الرمادي، وهو أيضا عنوان القصيدة، وإذ تتكرر كلمة (الرَمَادِيُّ) في هذا المقطع. فلتفصيل رؤية الشاعر لهذا اللون، وما يعنيه وفق فلسفته الخاصة، وكأن الكلمة المكررة هنا قد حملت على عاتقها ما يقوم به المقطع حين يحمل أحد المعاني الفرعية لمعنى العنوان / الموضوع وقد مثلت الكلمة المكررة (الرَمَادِيُّ)

مركزا تلتقي فيه كل المعاني الفرعية التي تزيد كل مرة من التعريف بهذا الاسم. وبمحاولة تمثيل هذا التكرار بيانيا لتحديد التطور الدلالي الذي يحدثه تبدو الكلمة المكررة وقد مثلت وحدها نقطة ارتكاز,بينما مثلت بقية الكلمات التي يمكن أن تدخل معها في علاقة محور فروع ,والتغير, ذلك أن تغير الكلمة التي تدخل مع الرمادي في تركيب الجملة متحقق في كل مرة ويؤدي إلى معنى.



واللافت للنظر أن هذه البنية التكرارية تتضمن تكرار آخر وهو تكرار ضمير الشأن (هو)، إذ تكرر ثماني مرات، وعلى نحو مطور ليؤذي غرضا مختلفا يتلخص قي التأكيد من على الاسم المكرر .فالتكرار فيهدف إلى التعريف بكلمة (الرَمَادِيُّ) ويأتي هذا التعريف متزامنا مع التأكيد من خلال تكرار ضمير الشأن (هو) عائد على الاسم المكرر (الرَمَادِيُّ) ليعطي إيقاعا خاصا يناسب الموضوع العام للقصيدة، بل يعمل الإيقاع في كثير من الأحيان على تأكيد فكرة ما من خلال تكرارها داخل المقطع الواحد.حيث يقول محمود درويش في قصيدة (أنا آت إلى ظل عينيك) :([29])

أَنتِ لِي، أَنتِ حُزنِي وأَنتِ الفَرحْ

أَنتِ جُرحِي

أَنتِ قَيدِي

أنتِ طِينِي

أَنتِ لِي أَنتِ لِي

أَنتِ شَمسِي

أَنتِ لَيْلِي

أَنتِ مَوتِي وأَنتِ حَيَاتِي

إن هذا المقطع من قصيدة (أنا آت إلى ظل عينيك) قائم على التكرار للضمير (أنتِ) ولا يكرره الشاعر هاهنا إلا للتأكيد درجة اقتراب المحبوبة منه؛ فهي حزنه وفرحه وقيده، وجرحه، وشمسه، وليله، إنما بهذا المعنى كل شيء بالنسبة له. لذا نجده يقول في نهاية المقطع:

"أنتِ موتي وأنتِ حياتي "

إن لهذا التكرار أثره الخاص في بناء المعنى وجانبه المتميز في تشكيل الإيقاع العام للنص.

ساهم الإيقاع الصوتي في تطور الشعر العربي، وقد استطاع الشعراء التنويع والتجديد التجريب للوصول إلى الطاقات التعبيرية للغة العربية

الهوامش

[1]- غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الإسكندرية للطبع 1999،القاهرة، ص20

[2]- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الادبي، دار الثقافة، بيروت، لبنان ،1985، ص304-477

[3]-جهاد فاضل ،قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ،ط1،بيروت، لبنان1984 ص279

[4]-المرجع نفسه ص357.

[5]- بدوي طبانة، التيار المعاصر في النقد الأدبي ،ص 314

[6]-يوسف نور عوض ،رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت ،ذ ت ،ص 50.وقد شاعت الظاهرة خليل التنويع في القافية خاصة عند شعراء الرومنسية أمثال، علي محمود طه ،إبراهيم ناجي، الشابي ،جبران خليل جبران.

[7]-ينظر، عبد المعطى نمر موسى، الأصوات اللغوية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1 الأردن 2001م، ص222.

[8]-عابر سبيل :خمسة دواوين للعقادالقاهرة 1973 ،ص398

[9]-عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، سوريا، 1985، ص81

[10]-ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة 1958، ص91-92

[11]-ينظر،عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مطبعة الإستقلال ذ .ت، ص18

[12]-ينظر، جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1986/1 .

[13]-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 107.

[14]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6 ،بيروت ،لبنان 1981، ص56-63

[15]-يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث ،ص68

[16]-نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار المعودة، بيروت 197، ص07

[17]-نازك الملائكة، الديوان، المجلد الثاني ندار العودة ،بيروت 1986،ص138

[18]-ينظر شظايا ورماد، ص13-15

[19]-المصدر نفسه ص93

[20]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،ص43-44-45

[21]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ط1 دار الفكر العربي دت ص52

[22]-المرجع نفسه ص108

[23]-المرجع نفسه ص109

[24]-المرجع نفسه ص109

[25]-السياب ،الديوان ؟

[26]-نزار القباني ،الشعر قنديل اخضر، المكتبة التجارية ،ط2 ،بيروت ،1964،ص41

[27]-مختار حبار، الشعر الصوفي، ص14 القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجامعية الجزائر 1997 ص14

[28]-محمود درويش، الديوان، دار الحرية للطباعة والنشر ،ط2،بغداد ،2000م ،ص263

[29]-محمود درويش حبيبتي تنهض من نومها ،الديوان ص 158

غناء الموت وسر الكتابة في جدارية محمود درويش

– دراسة سيميائية موضوعاتية –

أ. حليمة بولحية

جامعة جيجل

الملخص:

تناول هذا المقال محاولة محمود درويش بناء قصيدة مركبة تقوم على الانفتاح النصي، مستفيدا من خبراته و أدواته الإبداعية ووسائله التعبيرية ، منتجا الجدارية الانشودة الملحمية التي البسها احد أهم القضايا و أكثر المشاغل حميمية وأشدها التصاقا بالوجود الإنساني، بطريقة جمالية تهدف الى إيضاح الحالة الوجدانية الانفعالية التي تتلبس الذات عندما تواجه سؤال المصير، وهي القبض على لحظة فريدة واستثنائية، لحظة التحديق في الموت ومجابهة الغياب. بطريقة شعرية جذابة تلمس فيها الموت بأسلوب مغاير يخفف من الوجع والألم الذاتي.

الكلمات المفتاحية: الغناء، الموت، الكتابة، الجدارية، محمود درويش.

Abstract :

This article studies Mahmoud Darwish attempt to build a constructed poem that centers on textual openness. Taking benefit from his innovatory experiences and expressive tools, he produces the lyrical epic that expresses the most important question sand preoccupations that are mostly related to the human being; it was done in a very artistic way which aims at clarifying the effective and emotional state that haunts the self when confronted by an existential question; it is the capture of a unique and exceptional moment, the moment of staring at death and the confrontation of abcence.

تمهيد:

إن تجربة درويش الرهيبة مع المرض أصابته بنوبة من اليأس القاتل والانهزام الروحي، الذي هزه من العمق، وجعل العالم حوله سرابا ووهما، مما ترك أعمق الأثر في وعيه الإنساني ولا وعيه الإبداعي، هنا أنجبت نفسه اليائسة ديوان (الجدارية) 1999، تقوم بتسجيل موضوعها في المدى الذي تستبطن به الذات تحولات تجربتها في مصارعة

الموت، مستعينة بلغة الشعر، لغة تصف أوابد العدم وضواري الغياب، خاصة حين تتقمص حضور غيرها المبدع الذي لا يفنى إبداعه ، ولكن يتجدد في النقطة الفارقة التي يتغلب فيها الحضور على الغياب، والحياة على الموت، مؤكدة الانتصار المتكرر للإبداع سر الخلود.

ولدت الجدارية من مخاض معركة قاسية اجتمعت فيها ثنائية خوف الفناء/ وخوف النسيان، حين تدفقت من مآسي روح تنازع من اجل البقاء في غمر رغبة الإرادة الإلهية سلبها من قلب شاعر تحاول ان تقدم له الأيادي البشرية المساعدة. دام الصراع وقتا وأعطي درويش فرصة تقديم ما غاب عنه، ما ظن انه نسيه أو لم يوليه حق قدره، وللوصول إلى مبتغاه انتقل بعيدا بفكره وخياله إلى زمن الطفولة واختلطت الهواجس والأحلام والرغبات واجتمعت في سفرة خاصة عبر التاريخ والثقافات لينتقي بها صاحبها ويثير أسئلة وجودية، تلك الأسئلة الحارقة التي تستبطن أقاصي الروح الشاعرة وأقاصي الكلام وتخوم الذاكرة القصية ، معالجا قضايا لم يعالجها من قبل، حافرا بشعره كوة في جدار الصمت الكوني، بحدس ثاقب وبصيرة مرهفة لا تهدا حتى تتكشف أمامها الأستار والحجب عن كل الأسرار.

تجسد الجدارية بشكل عام صراعا بين الموت والحياة ، وتحديا وإصرارا على المواجهة، واحتفاء بالفجيعة والغياب حين تتحول المعاناة باعتبارها صورة للفجيعة إلى حضور جمالي فياض وشفاف غني ومتنوع بالظواهر الأدبية والفنية. جمعت جوانب أدبية ودينية واجتماعية وفلسفية وسياسية، وكانت المصب الذي يفرغ فيه درويش همومه، مستفيدا من خبراته وأدواته الإبداعية ووسائله التعبيرية ليشكل فضاءً نصيا يتسم بجدل متوتر بين الذاتي والكوني، الواقعي والخيالي، السردي والدرامي، الغنائي والملحمي، الغرائبي والفجائعي بلغة شعرية كثيفة وشفافة أساسها الرمز والإيحاء، شيدت جماليات خطاب الموت وولدت مساراته الدلالية واستراتيجياته النصية، كأغنية تفيض جمالا موسيقيا وأسلوبيا ودلاليا.

انطلاقا من هذا التوحد والاندماج الشاعري تحاول الدراسة الوقوف عندها ومعالجة الظواهر اللغوية والتشكيلية، كالتناص، الرمز، الأسطورة، الصور الشعرية، التكرار،

إضافة إلى اللغة هرم النص وأساس جمالياته؛ التي تنطوي على رؤية درويش لها من ناحية أنها متجددة وفي تجاوز دائم، تستوعب القديم، لتنشأ الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش. حين استطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة. معتمدة على المنهج السيميائي والتحليلي للتعمق في الجوانب النفسية والإيديولوجية والأدوات الفنية اللغوية .

جماليات الموسيقى الشعرية:

إن مقاربة الأثر الشعري الدرويشي لا بد وان تكون معززة بعتاد معرفي ونظري وجمالي وتاريخي ملائم حتى تتحصل لدى القارئ تلك الذائقة الشعرية أو ذلك الأفق التأويلي القادر على عبور العتبات الأولية اللازمة للوصول إلى أتون التجلي الشعري ، لذا يجب المرور على عتبة العنوان لفهم أصل اختياره، ومن ثمة فهم معنى النص الذي يتأسس على جدلية الخفاء / التجلي لتبدأ فعالية القراءة وديناميكيتها الرامية إلى القبض على جمالية المعنى أو المعنى الجمالي .

العنوان:

تعد الجدارية سؤالا جديدا، يلقيه الشاعر في وجه الثقافة والوجدان العربيين سؤال ما برح يعمّق نفسه، حتى غدا واضحاً في ذروة غموضه، وغامضاً في ذروة وضوحه ، وقد اختاره بعناية مركزة ليؤدي مقصدية دلالية معينة تمنح النص شكلا وهوية. وبما أن العنوان هو نص مصغر فانه « يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوما التفسير والتأويل، ويستدعي أبدا قراءة ما لم يقرا فيه من قبل »(**1**)، وهذا ما تحيل عليه كلمة الجدارية التي يمكن أن نضع لها معاني افتراضية لعلها تقربنا من المعنى الهائم للشاعر:

1- تجسيد لمشروع فني، يجتث له الفنان بوصفه مشروع العمر، الذي يتجلى من خلال إعادة تشكيل عناصر متباينة في إطار فني معقد، تعكس ما يشتغل في أعماقه لحظة تنفيذ ذلك العمل، واختيار رموزه وعناصره وألوانه وإشاراته.

2- اكتسبت هذه الصبغة لأنها منذورة لتكتب أو لتعلق على جدار، ودليلها ما جاء في قوله في القصيدة نفسها: « معلقتي الأخيرة » (**2**). كتبها لتحكي سيرة صاحبها ولتخلد

صيته وصوته فتبقى من بعده معلقة بماء الذهب على حجر وعي راسخ يكتنز في دخيلته جذوة الخلود.

3- مفردة مرادفة لـ (معلقة) فلعل الشاعر بهذا يرغب في أن يعود لنقطة البداية من جديد بعد صراع محموم مع النهاية (الموت) ، ولأن للمعلقات مكانة خاصة ومتميزة في الشعر العربي فإن اختياره لهذا العنوان يرفع من القيمة الأدبية لعمله ويضعه في مصاف المعلقات وربما كان ذلك إيماناً من الشاعر بحكمته وتجربته الحياتية التي تستحق أن تعلق في الأذهان، و بعبقريته الشعرية التي أفرغها في القصيدة الملحمية الغنائية الجديرة بان تعلق على الجدران كأي عمل عظيم باعتبارها سجلاً للحظات صراع ضد المرض، وضد الموت.

مهما تعددت الدلالات وتنوعت الممكنات للوصول إلى المقصدية الباطنية بالذات، فان اغلب تقدير أن العنوان وضعه درويش ليكون حاملا لقدرته الإبداعية الشعرية وإمكاناته اللغوية لتتجسد في الذاكرة الجماعية كرمز للخلود الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وكنموذج أصيل للشعر الحداثي الراقي الذي يحفظ مكانة صاحبه وتسمو عاليا مع اكبر الشعراء على مدار الزمن واختلاف الأجيال ليظل اسمه خالدا وروحه حاضرة رغم غياب الجسد.

نكهة الموت والنظرة الابداعية:

قدم درويش حكايته الحوارية الفريدة وفق رؤية فنية متميزة، انتقل فيها عبر الذاكرة إلى التراث الديني والصوفي والأدبي والأسطوري، محاورا من خاض تجربته وأفكاره شعريا إما نفيا أو تثبيتا أو تماهيا، دون أحداث خللا في الجسد الشعري الجديد، ليطفو التراكم المعرفي والإنسان المثقف بوعي منه وبقصد او بدونهما ، تعميقا لروح النص وإخراجه عن لبوسه القديم وإعطائه أفكارا جديدة تناسب رؤيته الآنية وذاته المهددة بالموت، ليشكل الكل لوحة فنية تشكيلية متكاملة شديدة التعقيد والجمال لرؤيا الاندثار الذي عاشه وسمت به روحه، بلغة مضادة تنبض بالحياة تتكتل بالزخم المجازي ورقي الأسلوب، لينتج نصا زئبقيا مخالفا للعادة يتحدث فيه الموت بلغة الحياة، مبهرا القارئ بجمالياته الأخاذة. يراهن درويش على جعل الجدارية حاملة لهاجس كتابي واضح ومحدد، تبتدع زمانها وتاريخها، تتجاوز حاضرها إلى الصيت الدائم والنقش الغائر في ذاكرة الزمن، بابتكاره لغة

خاصة تتجاوز العادي واليقيني، لتترسخ في الأذهان كعلامة مميزة ودائمة يحفل بها القارئ أينما وجد زمانا ومكانا، وذلك من خلال:

1- الذوات وسيمياء الموت(الانا، الممرضة):

بدأ الشاعر قصيدته بالتذكير باسمه والتأكيد عليه « هذا هو اسمك»(**3**) وبما ان تأكيد الاسم هو بمثابة تأكيد للهوية وتأبيد للوجود، فان انطلاقته كانت ذاتية تنم عن تجربة شخصية مع المعاناة، مما يجعلها تقترب من قصيدة السيرة الذاتية التي تتناول وقائع قوليه وفعلية يتداخل فيها الواقعي بالخيالي والممكن بالمتخيل، وفق نظام شذري يخضع لإيقاع وانفعالات الذات الشاعرة ، مما يؤدي إلى إكساب النص السمة الدرامية من حيث هو سرد فاجع لأشواق ذات تحدق في موتها وتعانق غيابها. ومن جهة أخرى فقد شكل الاسم انفصالاً طفيفاً عن جسد النص، وهو انفصال دلالي تخلقه لغة الحوار السائدة في المقطع إذ يتحول النص إلى إسناد مباشر إلى ضمير المتكلم، ويدعم هذا الانفصال ويغطيه ربط التذكير باسمه بالمرأة التي جعلها الرابط بين الواقع والخيال، وإشارة إلى أن رحلة توشك أن تنطلق، رحلة تقود إلى عالم يشبه العالم الآخر، ولكنه لا يطابقه بالضرورة، وليست امتدادا لرحلة الإسراء والمعراج في الآداب العربية و الإسلامية، لأنها ما تكاد تصل إلى عالم الفناء حتى ترتد لتبدأ رحلة موازية في عالم الصيرورة، وكأن الذات التي يقترب الموت منها تمسى لتبدأ رحلة جديدة في عالم الإرادة الإنسانية.

إن حضور المرأة التي سيعلن عنها فيما بعد أنها الممرضة جاء قرين البياض- رمز المرض والموت- الذي هو بداية الطريق إلى غرفة العمليات، ليبدأ الشاعر رحلته بين الوجود والعدم، حيث تختفي حدود الزمان والمكان، مع اكتمال عملية التخدير، كأننا في سديم المابين، حيث تتدافع المجازات، صانعة عالماً من الرؤيا - الحلم، أو الحلم - الرؤيا، وكأن الشاعر في حالة من الهذيان واللاشعور، حين يحمله جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، حيث الواقعي هو الخيالي الأكيد، إلى أن يصبح الجسد جسدين: أولهما راقد وسط البياض، يراقب الثاني الذي انشق منه، مُحلّقاً في الفضاء الأبيض الذي يحدّق فيه اللاوعي الذي يغلب الوعي.

2- موسيقى اللغة: انزياح لغوي، سيمياء الخلود:

في خضم الارتحال اللاواعي والهذيان غير المنطقي، وحالة الضياع التي يمثلها الصراع في الحياة بين الحقيقة والوهم، وصراع الموت ومحاولة الجسد التغلب عليه، انبعثت فيه الحياة من جديد أصفى وأوضح في عين الروح البصيرة إذ صرح بقوله: سأصير يوماً ما أريد، سأصير يوماً فكرة، سأصير يوما طائرا، سأصير يوما كرمة، سأصير يوما شاعرا " والتي ترددت في مواضع متعددة من الجدارية مما يدل على مدى الإلحاح التي مارسته على نفسية الشاعر وذاكرته المبدعة. فهي اختزال للحلم الإنساني المستحيل والعصي على التحقق في الحياة التي جربها الشاعر. وقد جعل من العبارة الشعرية " سأصير يوما ما أريد"(**4**) وأيضا "خضراء ارض قصيدتي خضراء "(**5**) كلازمة بنائية تشيد جمالية خطاب الموت وتؤدي إيقاعا موسيقيا يعكس شجون ذات حزينة ومنكسرة تجابه مصيرها الأليم في صمت فاجع، وتواجه موتها بالغناء، ذلك أن الغنائية التي تنبعث من المقاطع المكررة تعمل على توتير المواقف والوقائع المسرودة أو الموصوفة ، وفي هذا تكييف لإستراتيجية النص الجمالية، كما أن هذا التكرار للازمة عمل على صيانة وحدة النص من التفكك مهما تشعبت مكوناته لتدفع بالقارئ إلى التفاعل مع الطقس المأتمي والفجائعي الذي تستدعيه القصيدة. ذلك أن « أسلوب التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة »(**6**) والى جانب هذا فهما يمثلان التحدي وقهر الموت بالحياة حين تستمر الرغبة (سأصير) في تحقيق الأمنية على الرغم من الصراع الذي يعيشه الجسد المنهار، والتي تتحقق بدورها عن طريق الفن والإبداع الذي يمثله اللون الأخضر رمز الخصب والنماء الأسطوري ، لتنتقل من عالم البياض إلى عالم الخضرة وبكل ما يرمز إليه اللونين، لتكون المخايلة الرمزية بين تموز والإبداع تعويذة الشاعر للوصول إلى الخلود.

3- الأنا وسيمياء الحياة:

يواصل الشاعر سرده ويؤكد على اسمه لأنه سيكون سر خلوده إذ يعود إلى نفس المقطع مكررا إياه لكن بطريقة مختلفة حيث يكون متنامياً في حجمه ومتشعباً في دلالته، مع الإشارة إلى أن « تكرار الجملة من الأشكال البارزة عند محمود درويش، وتأتي غالبا

في سبيل الإلحاح على معنى معين او تأكيد فكرة محددة، تعد بمثابة مفتاح النص الشعري»(**7**):

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا

لا تختلف معه في حرف. (**8**)

بعد غياب الممرضة ، نجد درويش يردد في حالة من الهذيان ، ما قالته هذه المرأة: (هذا هو اسمك) وكأنه يستعيد ما فقده، مؤكّداً قيمة الاسم الدلالية ، وقدرته على الانفتاح على آفاق الذاكرة، بل يجعل منه شيئاً خارجياً منفصلاً عنه. ومع التنامي المقصود في إطار سردي يتخذ الاسم وضعيته التي تسمح له بالانفتاح على جوانب تأويلية متنوعة :

يا اسمي سوف تكبر حين اكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب اخ الغريب (**9**)

تتطور العلاقة مع الاسم من تشخيص له مبني على تأكيد ذاتية الشاعر الفردية، إلى أسئلة وجودية تثيرها الذات عن حقيقتها وهويتها التي تميزها عن غيرها:

قل: ما الآن، ما الغد ؟

ما الزمان وما المكان

وما القديم وما الجديد؟ (**10**)

يبحر الشاعر السارد عبر المقاطع الشعرية التالية في رحلات مطولة في وعيه وذاكرته بحثاً عما يحفظانه، ويظل مشغولاً بالبحث عن حقيقة اسمه ودلالاته، وسواء طفا السؤال أحياناً على سطح الوعي وانعكس في النص، أو غاب عنهما أحياناً أخرى، فإن صوت الشاعر السارد يعود في المقطع الأخير من القصيدة وقد أوشك أن ينهي رحلة البحث عن اسمه الذي هو دال على وجوده وهويته، ليعدد مجموعة من الأشياء التي يمتلكها أو تمتلكه هي، لأن تلك العلاقة ببعديها هي دليل تحقق وجوده(**11**)، ومن ثم يقف عند اسمه ويفكك حروفه في تشكيل لغوي فاتن يحقق دلالة الهوية الفردية، اذ يقول:

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي:

ميم المتيم والميتم والتمم ما مضى

حاء/ الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان

ميم/ المغامر والمعد المستعد لموته

الموعود منفيا، مريض المشتهى

واو/ الوداع، الوردة الوسطى،

ولاء للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين

دال/ الدليل، الدرب، دمعة

دارة درست، ودوري يدللني ويدميني/

وهذا الاسم لي... (**12**)

4- المعرفة والخلود:

إذا كان الاسم سر الخلود فان الفن أو الإبداع سليله، ذلك أن الكتابة هي تحقيق للكينونة ونهاية لاغتراب الذات المبدعة، والسبب ذاته جعله يستعيد مشاهد الصراع الأبدي بين الإبداع الذي ينتسب إليه انتساب الاسم إلى مسمّاه، مؤكداً النغمة الأساسية التي تتجسد دلالتها المتكررة ، في معنى أساسي مؤداه أنه ما مات من أبدع، أو خلق فنّاً يظل باقياً على الدهر، أو على رغم الدهر، لذا جاء في قوله:

هذه لغتي. وهذا الصوت وخز دمي

ولكن المؤلف آخر...

اكتب تكن

واقرأ تجد (**13**)

تأججت في ذات الشاعر الرغبة في التجدد ونهم المعرفة للتحديق في الموت وقهره، مؤكدا قدرة الفن على الانتصار المتكرر والمتجدد بتقمص الذات لإنتاجات غيرها واستحضارها ، فيتغلب الحضور على الغياب، وتتحول لحظة الانتصار إلى موقف للكشف عن أبرز ما فيها وهي نقطة الالتقاء التي تتقاطع عندها كل حقولها الدلالية:

هَزَمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعها

وانتصرتْ، وأَفلَتْ من كمائنك الخلود. (**14**)

5- المجاز اللغوي: خلود وجمال:

نلحظ من خلال هذا المقطع وغيره (أيها الموتُ انتظرني خارج الأرض/ انتظرني في بلادكَ، ريثما أُنهي/ حديثاً عابراً مع ما تبقّى من حياتي) (**15**) أن محمود درويش انطلق من الخواء الذي هو فيه، محاولا فهم الموت، وتشخيصه، حتى يتمكن من تعيين ملامحه وضبط ممارساته مؤسسا بذلك لجمالية جديدة في مواجهة عدوه، اذ يتجسد أمامنا الخصم من خلال الرسم الشعري الذي أنجزه درويش موتا أليفا مختلفا عن صورته في المخيال الثقافي الجماعي؛ حيث يسعى الخطاب المباشر له إلى تجريده من الجوانب المأساوية التي تصاحبه في المتخيل الإنساني وتحريره من صورته المفزعة، لتعطيه بعدا إنسانيا يجعل العلاقة بين الذات والموت ودية غير عدائية أحيانا، وعدائية لامبالية عابثة ساخرة من أفعاله وقوته أحيانا أخرى، من خلال محاورات مطولة معه . وهنا يكون النصّ الدرويشيّ في أجمل حالة من التوهّج ؛ يتجلى في لغة مدهشة، لغة حلميه تنبؤية لا تعترف بالحدود المنطقية بين الأشياء، احتفى فيها درويش بالصيغ المجازية والتراكيب الاستعارية، إذ « تأتلف وتتمازج الصور فيما بينها، وتمتد لتتنقل الصور من وحداتها الصغرى إلى وحداتها الكبرى، تدخل في شبكة علاقات تفقد داخلها دلالاتها الجزئية لتتحد في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص »(**16**).

كما ان الشاعر تجاوز قوانين الواقع الطبيعي والفيزيائي من خلال فعالية الحلم وآليات الترميز الشعري، اذ سرد الوقائع عبر انتقالات متوالية ومتتابعة، ومتداخلة في الوقت نفسه، بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ما يتخذ صيغ التذكر والإدراك والتنبؤ، وذلك ما يحقق جوهر القص أو السرد عبر تصوير الصيرورة التي تعتري الذات الشاعرة في بحثها عن هويتها، وهنا تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دورا جماليا في بناء المعنى وتشكيل الدلالة. وتتضافر عناصر الفعل الشعري التخييلي وتتساند من اجل تشكيل سياق تعبيري مميز يمكن الشاعر من ترتيب عناصر الوجود العيني والغيبي ترتيبا جديدا يرتهن إلى مقتضيات الرؤيا الشعرية التي تستطيع تجسيد المعنى التجريدي بطريقة تشكيلية نادرة تجمع بين المرئي واللامرئي، بين الممكن والمتخيل، بين التاريخي والأسطوري. وهو ما يمكن القارئ من النفاذ إلى أسرار الذات الشاعرة التي لا تنكفئ على نفسها إلا لكي تحل في الكون وتنحل فيه، مثل ما جاء في قوله:

..وتنحلّ العناصر والمشاعر. لا
أري جسدي هناك ، ولا أحسّ
بعنفوان الموت ،أو بحياتي الأولي.
كأنّي لسْت منّي. منْ أنا ؟ أأنا
الفقيد أم الوليد ؟ (17)

اعتمد درويش الى جانب الصيغ المجازية على التشظي واللايقين كإستراتيجية تعبيرية وجمالية لتأسيس خطابه في القصيدة، اذ توجه إلى خلق صور وأخيلة غائمة مفارقة للإطار المتحكم في فهمها وتداولها، ينشئ بها عالما نصيا سديميا تطفو على سطحه ذكريات متشظية ترتبط بمسيرة ومصير حياة الشاعر المفعمة بالهشاشة والانمحاء أمام الحضور الطاغي للموت والغياب كما يظهر من هذا المقطع الشعري الذي يهيمن عليه الالتباس وعدم اليقين:

منْ أنت ، يا أنا ؟
في الطريقِ اثنانِ نحْن ،
وفي القيامة واحد
خذْني إلي ضوء التلاشي كي أري
صيْرورتي في صورتي الأخرى . (**18**)

6- تيمة الموت، والسفر بالذكريات:

قدم درويش وقائع سردية لاواعية يبحر بها في سديم اللايقين أساسها الحلم والوصف والتذكر، دليلها مجازات راقية تسبح بها إلى رموز دلالية متنوعة، توهم القارئ بواقعية تخييلها، ومخيلة واقعيتها، تأخذه إلى التعمق في عبارات وجمل النص اللامنطقية، يشخص المحسوس ويحاكيه، يتوحد معه وينفر منه ويعاديه، يدور في بوتقة غامضة، وكأنه إنسان مهووس، يستمر على هذه الحال إلى أن تأتي الممرضة وتوقظه وتطمئنه عن حاله وتدعوه للعودة إلى حلمه ليكون جديرا به، فقد جعل منها الرابط بين الحلم والحقيقة، ولكن هذا يبعث الشك فينا ويثير تساؤلا قلقا حول ما اذا كانت الممرضة جزء من القصة، لأنه وضع فيها صفة العليم بالغيب وما يدور في عقله وتخيلاته، لكن الشاعر لا يترك مجالا للقارئ

للتساؤل حتى يعلمه ببداية الرؤيا عن طريق الفعل (رأيت) والذي يبدو أكثر اتصالا بعالم الشهادة. وهي رؤى تنتقل بين الأماكن المغلقة والمفتوحة على صعيد المكان وتجمع بين الشخصي والجمعي والشعري والفلسفي، مع تكثيف الشاعر من هواجس عالم يتشكل في اللاوعي بعيدا عن الأنساق الجاهزة، مبنية على مفارقات مراوغة ساحرة تعكس نموذجية العلاقات:(رأيت طبيبي الفرنسي / رأيت أبي عائدا .. /رأيت شبابا مقاربة.. رأيت ريني شار/..رأيت رفاقي الثلاثة / رأيت المعري..) (**19**).

جعل درويش من هذه الرؤى بوابة لتفاعل الألسنة والثقافات، في قصيدة موحدة تجمع **ما** تركته إبداعات الآخرين في الشاعر، بحضورها وغيابها، حيث تستحضر ذاكرته ما يناسبها، وتنفي ما يناسبها أيضا، معتمدا على نصوص تجسد قضيته المطروحة بأكثر من صيغة وتتوسل الوصول إلى إجابة ورفض إجابة، كأنها تضع بذلك هالة حول الطرح التساؤلي فيها. فكان التواجد مستفيضا للقرآن وسحره الأسلوبي، أسماء الأساطير، روح الديانات القديمة، الشعراء العرب، في بوتقة موسيقية جمالية تكمل الواحدة الأخرى دون الإخلال بالتركيب أو إحداث فجوة تنم عن الانتقال، وسنستعرضها الآن في عجالة لتبيين سحرها الأخاذ.

إن الذات الشاعر هنا تعيد إنتاج الآخر الغيبي الذي يشاركها تجربة التحديق في الموت من أجل التوغل داخله مما يتيح لها تجاوز نقصها وتأسيس كينونة يتضاعف فيها وجودها، وبالتالي انجازها ما يمكن تسميته بالتداخل السيري الذي يسمح بتخليدها وتأبيدها في الزمن، لأن الحضور هنا يغدو حضورا مزدوجا تعيش من خلاله الذات تجارب الآخرين ومصائرهم، الأمر الذي يعمق الوجود ويضاعف الحضور. وأول ما بدأ به كان لغة المتصوفة التي يعزز بها وظيفته من سبب خلقه، فالحياة طريق لمعرفة ظلّ الله، والجمال يأخذ إلى الجميل، والحبّ يقود المحبّ إلى ذات محبّه متحرّراً من ذاته و صفاته، فكلاهما واحد، ورحيله من الدنيا ما هو إلا نهاية مهمته على الأرض التي ستكون بدورها سبب خلوده، فالجسد بوابة الروح، والحياة بوابة الخلود .. وهذا ما يريده درويش :

لم أولَدْ لأعرفَ أنني سأموت، بل لأحبّ

محتوياتِ ظلّ اللهِ

يأخذني الجمالُ إلى الجميلِ... (20).

بعد الاستهلال بلغة المتصوفة، انتقل إلى تأكيد عظمة السير بخطى ثابتة نحو النهاية والتمسك برغبة الخلود الذي يحصنه سر الكتابة، الذي أكده في العديد من مواضع القصيدة بطرق تعبيرية مختلفة، وثبت رأيه بخلقه نوعا من الحلول بين الماضي والحاضر حين استدعى طرفة بن العبد الذي يعتبر من أبرز الشعراء الذين أقاموا حوارا عميقا مع هذه التيمة في معلقته الشهيرة، حيث أدرك على حداثة سنه أن الإنسان يحمل في جسده بذور فنائه. وما دام الموت قدر الكائن فقد قرر الشاعر أن يواجهه بالإغراق في متع الحياة والانهماك في ملذاتها. يقول درويش:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

....قرب خيمتك ، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد. (**21**).

يستمر درويش في علاقته بتراث الماضي الشعري على نحو لا يقوم على رفض أو احتقار له، فهو قد يؤنس الشاعر أو يتعبه، لكن هذه المؤانسة وهذا التعب اللذان يؤكدان لحظة الاتصال، ويرفضان القطيعة الشعورية والمعرفية مع الماضي، لا يكفيان لتأسيس مشروع شعري حديث قادر على تجسيد إيقاع العصر المملوء بالتناقضات والتوتر والغموض. ونلاحظ هذا في استدعائه للمعري من دون ذكر اسمه وإنما على ما ينسب إليه، وأيضا امرئ القيس في قوله:

ويؤنسني تذكر ما نسيت من

البلاغة: "لم الد ولدا ليحمل موت والده"...

وآثرت الزواج الحر بين المفردات... (**22**).

وإذا كانت الإشارة للمعري مرتبطة بموقفه الشهير الذي يرفض فيه الزواج، فان درويش أوّلها لتقوم بدلا منها علاقة زواج فنية قائمة على علاقة حرة مع اللغة، تحررت المفردات من سياقاتها البلاغية والمعجمية الثابتة، لتؤسس دلالات متحركة في سياق قصيدة نامية تجسد رغبة الذات في التحرر من غربتها والسعي لبناء عالم أكثر جمالا وعدلا.

أما المقطع الآخر الذي جاء فيه ذكر امرئ القيس فهو:

تعبت من لغتي تقول ولا

تقول علي ظهور الخيل ماذا يصنع

الماضي بأيام امرىء القيس الموزع

بين قافية وقيصر... (23).

سعى درويش إلى خلق لوحة تشكيلية، شديدة التعقيد والجمال، تنعكس فيها كلّ معطيات معرفته وثقافته، خاصة أنه يريد إعلاء شأن الشعر بذكر المعري وامرئ القيس، وجعلهما مدخلا لأسطورة الخصب، من خلال أجمل رموزها (عناة) حيث يحتفل درويش بها أيّما احتفال، وكأنه بهذا يعبّر عن توقه الدائم للخلود، بما تمثله هذه الأسطورة، التي تدخل في بنية القصيدة، لتسير بها نحو جمالية دلالية عالية ولاسيما مع وضوح الغنائية العالية، التي تتخذ شكل أغنية على لسان عناة الوحيدة المستوحشة بذاتها.. يقول:

كلما يمّمتُ وجهي شطر آلهتي،

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمرٌ تطوّقه عناةُ ، عناةُ سيّدة (**24**).

لهذا تأتي عناة في الجدارية تشكيلا أسطوريا لحياة تسعي اليها الجدارية ولا تستطيع بلوغها، إضافة إلي كونها على المستوى الفني. نقطة تحول وعنصر إخصاب جمالي، يشكل مناخا شعريا يحفل بالعناصر التاريخية والشعرية والغنائية والدرامية، ويعبر في مجموعة عن ثنائية الحياة والموت، فالمعري وامرؤ القيس وعناة مأزومون، وهم في أزمتهم، يضيئون أزمة الشاعر، ويكشفون أبعادها، وما تنطوي عليه من مرارة وجودية، ومحاولة الخروج منها ببناء نص يتسع لعناصر تشكيلية متعددة تتحرك فيه الدلالات في خضم الغموض والتوتر وانشطار الذات.

قدم الشاعر عناة كرمز أسطوري يبعث الأمل والحياة والانبعاث في زمن مليئ بالتناقضات، وكان إصراره على الحياة ومواجهة الموت كبيرا، لذا عزز القصيدة بأسطورة أخرى عمقت المعنى (جلجامش)اقدم رحلة في البحث عن الخلود. استفاض الشاعر في

دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره، وهو المتواري خلف شخصية جلجامش، حين ينكسر أمام الغياب، الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيدو ولم يبقِ له من سمات الحياة والتواصل شيئاً فقد ذهب أنكيدو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفته. يندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلجامش معبراً عن حيرته تارة، وعن انكساره تارة أخرى، وحيناً يتلبسه الإصرار والثبات، متوليا سرد تفاصيل مغامرته بضمير المتكلم حيث بدأت مأساته مع الفناء بوفاة رفيقه أنكيدو الذي رأى فيه علامة تنذره بمصيره الأليم.

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا,

......والقلب مهجور

كبئر جف فيها الماء فاتسع الصدى

الوحشي : انكيدو,خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي. ... (**25**).

الأسطورة بنيةٌ مضادة للواقع، على الرغم من أنها استطاعت أن تمثل واقعاً ما، بنيةٌ استطاع الشعر أن يمتصّها، ويعيدَ إنتاجها على نحو أجمل غالباً، فهي تصعيد لحالة متفرّدة في الواقع ، كالبحث عن الخلود / جلجامش، أو تفجرِ الحياة واستعادتِها خصبَها / عناة، أو انهزام الفطرة الأولى أمام قسوة الواقع / أنكيدو. لم يتوقف الشاعر عندها فحسب وإنما تجاوزها لذكر خلفيات دينية كالطوفان وسفينة ادم لتكون رمزاً جديداً في النص ، للموت والحياة، وقد أراد من استحضار القصة معرفة ماهية الموت / الطوفان .. وماذا سيفعل الإنسان على هذه الأرض، انه يلقي أسئلته ويمضي ليقدّم النتيجة التالية: " لم يعد أحدٌ من الموتى ليخبرَنا الحقيقةَ ". ولعلّ درويش في طرحه هذا، أراد من جديد، تأكيدَ عجز (الشعر / الحلم / الأنبياء) عن تغيير الواقع المنهار، ولكن يكفي الإنسان أن يحلم، لا لشيء إلا ليحلم:

سأحلم لا لأصلح مركبات الريح

أو عطباً أصاب الروح

.......ولكني سأحلم ... (**26**).

إذا كان النبي يوسف قد حلم وتحققت رؤياه، فإن درويش حلم أيضاً، ولكن رؤياه ذهبت مع الرياح وتحوّل كلّ شيء إلى غبار ومحض سراب. ولهذا يستنهض درويشُ حكمةَ الشاعر الجاهليّ لبيد بن ربيعة بعدما أسلم وخلع عنه حياته الجاهلية (ألا كلّ شيء ما خلا الله باطلُ وكلّ نعيم لا محالة زائلُ) وكذلك درويش بعد أن امتلأت نفسه بالموت والرحيل وصل إلى هذه النتيجة، وبلغة الشاعر الجاهليّ وأسلوبه مستخدماً البحر الخفيف، وكأنما الشاعر يستخفّ بكلّ ما على هذه الأرض فيعلن ومكررا خمس مرات وفي مواضع متعددة أنه:

باطلٌ باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كلّ شيء على البسيطة زائلْ (**27**).

خاتمة:

إن قصيدة الجدارية كشفت عن أكثر المشاغل حميمية وأشدها التصاقا بالوجود الإنساني، حيث ينشغل درويش فيها بتشييد واقع جمالي يروم التعبير عن حالة وجدانية انفعالية تتلبس الذات عندما تواجه سؤال المصير، مقدمة التي تتحصن بها الذات من التحطم والانهدام (الحلم، المعرفة)، بلغة شعرية كثيفة وشفافة أساسها الرمز والإيحاء، ابتعد فيها عن التقرير والمباشرة في بوتقة استيتيكة تجمع المعارف من شتى المجالات دالة على اتساع ثقافته اطلاعاته (الشعراء، الأساطير الديانات)، حيث استنفذ فيها درويش كل طاقاته الفنية وإمكاناته الجمالية من أجل تصوير دراما الغياب الفاجع.

لقد امتلأ الشاعر بكل أسباب الغياب لكن شهوة الحياة التي تضطرب في عروقه جعلته يتفجر شلالا من الشعر يتدفق ممتطيا صهوة الأمل ليغني لمستقبل أبهى وأجمل. مقدما لقارئه قصيدة مطولة تدفعه نحو الأمل والتجدد بعد كل انقلاب نفسي، انها مغنية وليست مرثية تكون أينما كان وتحلق به بعيدا إلى الشاعرية والاستمرار.

الهوامش:

1- علي حرب: نقد الحقيقة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص .6

2- محمود درويش:الأعمال الجديدة، ط1، رياض الرسي للكتب والنشر، لبنان، 2009،ص .441

3- الجدارية : ص 441- .442

4- الجدارية: ص 445- 446- 447- 448- .449

5- الجدارية: ص 450- 454- 466- 474- .501

6- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص .263

7- محمد صلاح زكي ابو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، "1، مطبعة المقداد، غزة، 2000، ص 314

8- الجدارية: ص 447

9- 10 -الجدارية: ص 448

11- سامي سليمان أحمد: السرد وتشكيل بنية النص في «جدارية » محمود درويش، حصاد الشعر،نشرة يومية تصدر عن بيت فلسطين للشعر، ع 98، 2012، ص .5

12- الجدارية: ص 534

13- الجدارية: ص 457

14- الجدارية: ص **487**

15- الجدارية: ص **505**

16- عالية محمود صالح: اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، م 26 ، ع 3و4، 2010، ص.360

17- الجدارية: ص 470

18- الجدارية: ص 477

19- الجدارية: ص 462- 463- 464

20- الجدارية: ص 468

21- الجدارية: ص 481

22- الجدارية: ص 501

23- الجدارية: ص 504

24- الجدارية: ص 504

25- الجدارية: ص .513

26- الجدارية: ص 505

27- الجدارية: ص 523

جماليات التكرار في شعر ابن دراج

د. محمد الرقيبات

جامعة جرش/ الأردن

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات التكرار اللفظي في شعر ابن دراج القسطلي، وتتبع مواطنه بمستوياته المختلفة؛ بدءاً بتكرار الحرف، وتكرار الأدوات، ثم تكرار الكلمة، وانتهاء بالتكرار المركب، ودور كل منها في تشكيل بنية النص الدلالية والموسيقية والجمالية.

كلمات مفتاحية: (التكرار، ابن دراج).

The Aesthetics

The aim of this research is to examine the aesthetics of verbal repetition in the poetry of ibn darraj, tracking its locations at different levels; starting from the repetition of the letter, the tools, and then the word, to the compound repetition, and their respective roles in the formation of the semantic, rhythmic and aesthetic structure of the text.

Key words: (repetition, ibn darraj)

ثمة علاقة وثيقة تربط التكرار مع السياق العام الذي يتواجد فيه، حيث يكتسب التكرار قيمته ودوره من السياق الشعري للقصيدة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أهمية ارتباط التكرار بالسياق العام للنص الشعري[1]، فالحديث عن دور التكرار في منح النص قيمة جمالية أو موسيقية أو ترابطية لا بدَّ أن يتم في إطار علاقة وثيقة بين التكرار وبين النص الذي يحتويه، (إن التكرار يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها)[2]، وهذا يقود إلى أن التكرار داخل النص ينبغي أن يكون بعيداً عن التكلف، ويجنح إلى البساطة، وألا يكون غاية في حد ذاته.

واستخدام التكرار في الشعر يختلف عنه في النثر؛ حيث (إن لغة الشعر ترنو إلى تحقيق أكبر قدر من المماثلة الصوتية)[3]، كما أن طبيعة بناء القصيدة والقيود التي ينبغي على الشاعر أن يلتزم بها، تجعل هذا الاستخدام مختلفاً شكلاً ووظيفة، فالتكرار يعتلي مكانة رفيعة في النص الشعري (وإذا كان التكرار ينهض بوظيفة الإشعار والتأثير والتعبير بدل الإخبار والتقرير، اتضح لنا سرّ العلاقة بين الشعر والتكرار...)[4].

وللتكرار حضور لافت في الجانب الجمالي؛ حيث (يسهم التكرار إذا ما برز في النص الشعري في إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقد فريد. وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات الشاعرة وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر)[5]، لذلك لا يمكن إغفال الأثر الذي يحدثه التكرار داخل النص الشعري، فهو يسير في عدة جوانب، وتختلف نسبة تحقيقه من شاعر لآخر، كما تختلف النسبة عند الشاعر الواحد باختلاف النص الذي يستخدم فيه التكرار.

وموضوع هذه الدراسة هو: جماليات التكرار في شعر ابن دراج القسطلي، وهو موضوع جدير بالدرس في شعره؛ حيث يمثل جانباً مهماً من جوانب تشكيله للنص الشعري، وهو يتخذ أشكالاً عدة، فمن تكرار الأوزان والتركيز على أبحر دون سواها، إلى نظم الشاعر في الموضوع الواحد على أبحر مختلفة، إلى النظم في المواضيع المختلفة على بحر واحد، ومن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة إلى التركيب وما سوى ذلك من أشكال التكرار، واتجهت هذه الدراسة لاختيار التكرار اللفظي بمستوياته المتعددة موضوعاً لها، وأوضحت دوره في تشكيل الدلالة، ودعم الجانب الموسيقي، كما أشارت إلى دور التكرار في تحقيق الترابط والتماسك داخل النص الشعري.

1- تكرار الحرف:

لا يمثل الحرف بذاته قيمة دلالية، ولتكراره قيمتان، تتأتى أهميتهما من خلال الدور الذي تؤديانه داخل الكلمة؛ فللحرف (مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها)[6]، بمعنى ارتباط المزية السمعية بالجانب الإيقاعي، وارتباط

المزية الفكرية بالجانب الدلالي. أما الإيقاع الداخلي المتحقق من خلال تكرار الحروف فإن (تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه)[7]، وتتجلى مقدرة الشاعر على الإبداع في الإيقاعات الداخلية عبر تكثيف عنصر إيقاعي مهم في نصه الشعري يتمثل في تكرار الحروف.

ويظهر الجانب الآخر لتكرار الحروف من خلال المعنى الذي يؤديه داخل النص الشعري، وقيمة الصوت الدلالية يستنتجها المتلقي من خلال معرفته وفهمه للتجربة الشعرية التي جعلت الشاعر يختار ألفاظاً تتضمن تكرار حروف معينة، وهذه القيمة الدلالية غاية في الدقة؛ إذ إن (عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، ولا يمكن التوصل معه إلى نظرية ثابتة مقننة)[8]، وإشكالية العلاقة بين الصوت والمعنى قديمة، التفت إليها النقاد واللغويون في فترة مبكرة، يقول ابن جني(فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتْلئِبّ[9] عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها بها، ويحتذُونها عليها. وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره)[10] .

والأنموذج الذي نقدم من خلاله مثالا على تكرار الحرف، أبيات من قصيدة مدحية لابن درّاج، حيث يقول[11]:

(الطويل)

إلى أيِّ ذكـرٍ غيرِ ذكرِكَ أرتـــــاحُ   ومن أيّ بحرٍ بعد بحـرِكَ أمتاحُ

وفي مائِكَ الإغـداقُ والصَّفـوُ والرَّوى   وَفِي ظِلِّكَ الريحـانُ والرَّوحُ والرَّاحُ

فأغدَقَ للظمـآنِ مَـحيْاً ومَـشرَبٌ   وأفْصَحَ بالضَّاحِي غُصُونٌ وأدواحُ*

ولا أسهَكَتهُمْ فِـي سـبيلِك لِبسةٌ   بإسهاكِها طابوا ومن رِيحِها فاحوا**

حَكَـمتَ بِرَدِّ الحقِ عنهـا فأسمَحَتْ   ولولا ظُبَاكَ الحُمـرُ مَا كَانَ إسماحُ

غـداةَ طَمَستَ الغَيَّ مـنهم بوقـعَةٍ   وَمَا قَدْرُ مصبـاحٍ إذا لاح إصْباحُ

يتكرر في هذه الأبيات حرف المد (الألف) بشكل واضح، حيث (تنماز أصوات المد بقدرتها العالية على الإسماع فهي تتصدر المركز الأول لدرجات الإسماع في الأصوات اللغوية)[12]، وهذه القدرة التي تمتلكها حروف المد تلعب دوراً بارزاً في شد انتباه المستمع، وتهيئته إلى الدخول إلى مضمون الصورة الشعرية التي يشكلها الشاعر، كما أن

الانسيابية في النطق والسمع التي يتركها تكرار حرف المد، يشي بحالة من الارتياح التي تملأ نفس الشاعر في حضرة الممدوح.

إضافة إلى أن هذا التكرار المكثف لحروف المد يساهم (في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس، من جراء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، من امتدادات نفسية موحية)[13]، والأثر النفسي الذي تتركه حروف المد يسهم في تحقيق غاية نفعية تتمثل في إيصال أفكار الشاعر وصوره الشعرية إلى المتلقي بأسلوب ينم عن مهارة وقدرة على ترتيب ألفاظه بالشكل المطلوب، وإشراك المتلقي بالمعاناة التي يعانيها الشاعر، وإدخاله إلى جو القصيدة والاستحواذ على مشاعره، إلى جانب الغاية الجمالية المتحققة من خلال الإيقاع المتشكل نتيجة توالي هذه الحروف.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن تكرار الحروف وأثرها داخل النص الشعري دلالياً، إنما هو حديث يعتمد على الذوق في المقام الأول، ويبقى باب الدرس والبحث فيه مفتوحاً، وتعدد الآراء دليل على غنى الموضوع وثرائه، (ومهما كانت المناقشات، حول "الرمزية الصوتية " فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضبطها، وإنما تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها)[14].

2- تكرار الأداة:

وهذا اللون من التكرار هو من أكثر أشكال التكرار حضورا في شعر ابن دراج، وتتجلى أهميته في الكشف (عن فاعلية كبيرة في زيادة تلاحم النص الشعري، وتعميق وحدته العضوية حيث يقوم مثل هذا النوع من التكرار بإبراز تسلسل الأفكار، وتتابعها، فيجعل المتلقي مصغيا لأفكار الشاعر متابعا لانفعالاته المختلفة)[15]، ومن الأدوات التي رصدتها هذه الدراسة:(يا، وإن، ولا النافية).

وتم اختيار بعض النماذج الشعرية التي وردت فيها هذه الأدوات، وقد جاء موقع الأدوات المكررة في النماذج المختارة في مطلع الأبيات الشعرية غالباً، ومثل هذا اللون من التكرار، والموقع الذي جاء فيه يُعد أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة من أنواع التكرار الأخرى؛ (فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع الشكلي لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه)[16].

والبداية مع قصيدة تعزية لابن درّاج، حيث يقول [17]: (الطويل)

يا [18] صَفْوَةَ الأَجفانِ مِن **عَبَراتِها**	ومُدَّخَرَ الأَضلاعِ مِن زَفَراتِها
هلُمِّي إِلَى أُمِّ الرَّزايا فأَسْعِدِي	نفوساً يضيقُ الدَّهْرُ عن حَسَراتِها
لخطبٍ رمى فِي آلِ خَطَّاب سَهْمَه	فَفُجِّعَتِ الدُّنيا بأَسْرى سَرَاتِها
فيا عَبْرَةَ الأَيَّامِ بالقَمَرِ الَّذِي	بِهِ عاذَتِ الأَيَّامُ مِن **عَبَراتِها**
ويا غَمْرَةً لِلْمَوْتِ غالَ حِمامُها	فتىً أَنْقَذَ الأَحرارَ من **غَمَراتِها**
ويا دَوْحَةَ العِزِّ الَّتِي قادَتِ المنى	إِلَى باسِقِ الأَغصانِ من **شَجَراتِها**
لَئِنْ فاتَني صَرْفُ الحِمامِ بِظِلِّها	**لقد** أَخْلَفَتْ لي من جَنى ثَمَراتِها
وإِنْ غاضَ عَيْنَيَّ ماءِ دِجْلَةَ حَيْنُها	**لقد** أَغرقَتْ أَرْضَيَّ بَعْدَ فُراتِها

ثمة أشكال من تكرار الأدوات في هذه القصيدة؛ الأول: تكرار (**يا**) النداء في مطلع أربعة أبيات هي: الأول والرابع والخامس والسادس، والثاني: تكرار أداة الشرط (**إن**) في بداية البيتين السابع والثامن، وتكرار جواب الشرط المبدوء بـ(**قد**) بداية عجزيهما مسبوقاً باللام.

أما النداء ففيه (لون من ألوان الرغبة في التواصل والاستغاثة واسترجاع الصلة المفقودة) [19]، وقد استطاع الشاعر من خلال تكرار أسلوب النداء أن يكرس فكرته في هذه المرثية، وأن يخلع صفات حميدة على المرثي، ولا يقتصر التكرار هنا على أداة النداء وحدها، فتكرار أداة النداء يستدعي تكرار المنادى الذي اختلفت صورته اللفظية في هذه الأبيات.

أما الصلة التي تجمع بين الأبيات التي تصدرتها أداة النداء وبين الأبيات التي خلت من النداء، فأداة النداء في البيت الأول التي تبعها المنادى (**صفوة الأجفان**) جاء الأمر لها (**هلمي**...) مطلع البيت الثاني، وجاء البيت الثالث ليبين سبب الدعوة التي وجهت في البيت السابق (**لخطبٍ**...)، وهكذا كانت أداة النداء وسيلة للربط بين الأبيات الثلاثة الأولى، أما الأبيات الرابع والخامس، فقد تكرر المنادى فيهما في نهاية البيت لفظاً ومعنىً، وفي البيت السادس تكرر المنادى معنىً لا لفظاً:

4- فيا عبرة...... ......من عبراتها

5- ويا غمرة......   ......من غمراتها

6- ويا دوحة......   ......من شجراتها

ويرتبط البيتان السابع والثامن مع البيت السادس من خلال الضمير (**ها**) الذي تكرر في نهاية الأشطر الأربعة لهما، وهو يعود على المنادى (**دوحة**) في البيت السادس، وإذا كان المنادى في البيتين الرابع والخامس قد تكرر دون تغيير، فإن اختلاف اللفظ بين المنادى وبين الكلمة الأخيرة في البيت السادس قد حقق أمرين:

الأول: استطاع الشاعر أن يكرر حرف الراء الذي ألزم نفسه بتكراره إلى جانب الروي، إذ إن تكرار المنادى نفسه (**دوحة...   ...دوحاتها**) لا يحقق ذلك.

والآخر: نجح الشاعر في كسر رتابة التكرار، وجاءت نهاية البيت السادس مخالفة لما يتوقعه السامع أو القارئ الذي سمع أو قرأ البيتين السابقين (إن تكرير عنصر من العناصر كفيل بأن يولد نسقا وسياقا داخل النص، وهو سياق الانتظام ولا شك أن كسر هذا النسق أو السياق "الانحراف عنه " سيشكل ملمحا أسلوبيا يستثير المتلقي...، إذ يخالف النص توقعات القارئ بعد أن وضع له القانون أو النمط)[20].

أما تكرار أداة الشرط (**إن**) في مطلع البيتين السابع والثامن، فهو مرتبط بالمنادى في البيت السادس، وفي مقابلة كل منهما تكرر جواب الشرط (**قد**) في مطلع العجز مسبوقاً بحرف اللام، وإذا نظرنا إلى تكرار الأداة وما يرتبط به من متعلقات نجده ينتظم النص من بدايته إلى نهايته، وبهذا يتحقق شكل من أشكال التماسك على مستوى النص، حيث يبرز دور تكرار الأداة في تشكيل المعنى وتقديمه، ومن الطبيعي أن ينشأ نتيجة لهذه الأشكال من التكرار إيقاعٌ داخليٌ يمنح النص – على قصره – جرساً مؤثرا في السمع.

وحول استخدام الشاعر لزوم ما لا يلزم (وهو في الشعر أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية)[21]، فقد راعى الشاعر في هذه الأبيات ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم حرف الراء قبلها مع حركة الفتح، وبذلك يكون ما يتكرر في هذه الأبيات عبارة عن: **حركتين + ثلاثة حروف**، ونحن نتحدث هنا عن التزام الشاعر خمسة أصوات عبر قصيدته، وهذا يكفل مزيداً من الجرس الموسيقي المتحقق للأبيات، يفوق ما يمكن أن يحققه تكرار حرف الروي منفرداً.

ويقول ابن درّاج من قصيدة في مدح منذر بن يحيى[22]:

(الطويل)

فلا رَجَعَتْ عَنكَ الأَماني حَسِيرَةً **ولا** فُزِّعَتْ مِنَّا لَـدَيْكَ التَّمـائِمُ

ولا خَتَمَتْ عَنكَ الليالـي سَـرِيرَةً **ولا** فَضَّتِ الأَيَّامُ مَا أنتَ خاتِمُ

ولا نَـظَمَ الأَعْدَاءُ مَا أَنـتَ نـاثِرٌ **ولا** نَثَرَ الأَعداءُ مَا أَنــتَ ناظِمُ

ولا عَـدِمَ الإِشْـرَاكُ أَنَّـكَ ظـافِرٌ **ولا** عَـدِمَ الإِسْـلامُ أَنَّكَ سـالِمُ

ولا زالَ للسيـفِ الحَنـيفيِّ قائِمٌ وأَنــتَ بهِ فِي طاعَـــة اللهِ قائِمُ

تكررت (**لا**) النافية في مطالع الأبيات الخمسة، وفي مطالع أربعة من أعجازها، وتكرار هذه الأداة – إلى جانب ألوان أخرى من التكرار – شكل إيقاعاً انتظم الأبيات من البداية إلى النهاية، ففي البيت الأول والثاني ختمت الأفعال الماضية التي تلت (**لا**) النافية بتاء التأنيث الساكنة (**فلا رَجَعَتْ، ولا فُزِّعَتْ، ولا خَتَمَتْ، ولا فَضَّتِ**[23]) ، أما البيتان الثالث والرابع فقد جاءت الأفعال ماضية مبنية على الفتح (**ولا نَظَمَ، ولا نَثَرَ، ولا عَدِمَ، ولا عَدِمَ**) وفي البيتين الثاني والثالث نجد طباقاً بين الفعل الذي ورد في الصدر والفعل الذي جاء في العجز (**خَتَمَتْ، فَضَّتِ**) و (**نَظَمَ، نَثَرَ**) ، وجاءت عروض البيتين الأول والثاني متوافقة (**حَسِيرَةً، سَرِيرَةً**) ، وعروض البيتين الثالث والرابع (**ناثِرٌ، ظافِرٌ**) أما البيت الخامس فهو مصرع (**قائِمٌ، قائِمُ**) .

ويكشف تكرار حرف النفي بهذه الصورة عن الرابط بين الأبيات، حيث المعنى الإجمالي للأبيات هو الدعاء للممدوح، وبعد كل تكرار للأداة يرد دعاء جديد، كما أن تكرار الأداة على هذا النمط يجعل المستمع يتوقع ورود دعاء جديد بعد كل مرة ترد فيها، وربما أن الشاعر لجأ إلى عدم تكرار (**لا**) في عجز البيت الأخير– خلافاً للأبيات السابقة– ليعلن نهاية هذا النمط الذي استخدمه في الأبيات السابقة، ونهاية القصيدة في آن واحد، وهكذا نجد أن الدور الذي يؤديه تكرار الأداة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي، بل يتجاوزه من أجل الإسهام في تشكيل المعنى، ومن شأن ذلك منح الأداة دوراً أكبر (لتصبح أداة موسيقية– دلالية في آن معاً)[24].

3- تكرار الكلمة:

يسهم التكرار اللفظي في أداء وظائف عدة داخل القصيدة، وبما أن لكل لفظ معنى يحمله، فإن تكرار اللفظ يؤكد ذلك المعنى ويوضحه، وأمر آخر يؤديه تكرار اللفظ وهو تقوية الجانب الموسيقي داخل البيت أو القصيدة، حيث إن تكرار حروف الكلمة وحركاتها يسهمان في خلق إيقاع موسيقي، وكلما ازدادت حروف الكلمة وحركاتها، ازداد النغم الناتج عن ذلك، وإلى جانب ذلك يؤدي مكان الكلمة المكررة دوراً في طبيعة الموسيقى المتشكلة، فمجيء الكلمة المكررة في بداية مجموعة من الأبيات مثلاً، يمثل قيمة مختلفة عن مجيئها بصورة غير منتظمة، علاوة على أن تكرار الكلمة يوحي بأنها تلح على فكر الشاعر وتسيطر عليه، ولها دلالاتها الخاصة عند الشاعر وعند المتلقي.

3-1: تكرار الاستفهام:

يمثل تكرار الاستفهام نمطاً آخر من أنماط التكرار في شعر ابن دراج، ويدخل الاستفهام في مجالات عدة منها: المعرفة، والاستنكار، والتهكم، وغيرها من أنواع الدلالات الأخرى، وتكرار الاستفهام في بداية مجموعة من الأبيات، وفي مواضع مختلفة من القصيدة (يستطيع أن يثير في النفس تساؤلات على المستوى الانفعالي، كما أن زخمه ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناءً متماسكاً يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة)[25].

لقد تفنن الشعراء في أساليب اختيارهم للجمل داخل قصائدهم، وأساليب الجمل متباينة في نغماتها الموسيقية، حيث إن(جملة الاستفهام تنتهي بصعود الصوت وجملة النفي بانحداره)[26]، ولبيان دور تكرار الاستفهام في ترابط أبيات القصيدة وتماسكها، ودوره في الكشف عن انفعالات الشاعر، واستجابة القارئ لمثل هذه الانفعالات، ندرس الأبيات التالية التي تمثل هذا اللون من التكرار في شعر ابن درّاج في مدح مبارك ومظفر صاحبي بلنسية[27]، حيث يقول[28]: (الطويل)

أَنُورُكِ أَمْ أَوْقَـدْتِ بالليلِ نـــارَكِ لباغٍ قِـراكِ أَوْ لباغٍ جـــوارَكِ

وَرَيَّاكِ أَمْ عَرْفُ المجامر أَشْعَلَتْ بعــود الكِبـاءِ والأَلُوَّةِ نــارَكِ*

وَمَبسِمُكِ الوضَّاحُ أم ضوءُ بارِقٍ حَداهُ دُعائي أن يجودَ ديـارَكِ

وخَلْخالَكِ اسْتَنْضَيْتِ أَم قَمَرٌ بدا وشَمْسٌ تبدَّتْ أَمْ أَلَحْتِ سِوَارَكِ

وَطُرَّةُ صُبــحٍ أم جبينُكِ سـافِراً أَعَرْتِ الصَّباحَ نورَهُ أَمْ أعارَكِ**

تمثل الأبيات السابقة مقدمة القصيدة، وهي مقدمة غزلية افتتح الشاعر قصيدته من خلالها، وجاء الاستفهام فيها من خلال الهمزة، والتي يطلب من خلالها التصور كما يطلب بها التصديق، ثم توالى بعد ذلك العطف على هذا الاستفهام باستخدام أداة العطف (**أم**) ، ويعبِّر الشاعر في هذه المقدمة الغزلية عن غرض القصيدة الرئيس وهو المدح، فهي مقدمة رمزيّة يشير الشاعر بوساطتها إلى بعض المعاني المدحية التي يتوجه بها إلى ممدوحَيْه (**مبارك ومظفر**) ، ولا بأس هنا من التعامل مع المقدمة على ظاهر معناها وهو الغزل.

تتوالى الأسئلة في هذه الأبيات، وهذه الأسئلة ليست سؤال من يجهل الإجابة؛ إنما يقصد بها إثبات بعض الصفات للمحبوبة، وحين يتساءل الشاعر عن مصدر الضياء الذي يتبدى وسط ظلام الليل، هل هو نور وجه المحبوبة، أم هو من النار التي أشعلتها لكي تكون دليلاً للضيوف العابرين، أو الباحثين عن مكان يقيمون فيه، إنما يريد بذلك أن يتصور المستمع صفات الجمال والكرم وحسن الجوار التي تتمتع بها المحبوبة، وكذلك الأمر في البيت الثاني؛ فالتساؤل عن مصدر الرائحة الطيبة التي تشبه الرائحة المنبعثة من إحراق أجود أنواع الطيب، فيه إشارة واضحة إلى معاني المدح.

ويدلل الشاعر في البيت الثالث على أمرين: بشاشة الممدوح أمام من يستضيفهم، ودعاء الشاعر لديار الممدوح بالسقيا، وكيف كُتب لهذه الدعوة الاستجابة، أما البيت الرابع فيدل على علو منزلة المحبوبة وجمالها فهي (**قمر، وشمس**) ، وإذا كان هذا الجمال الأخاذ ينبعث من بعض متعلقاتها (**خلخال، وسوار**) ، فكيف بأثر جمالها نفسه؟ وفي البيت الخامس يعود الشاعر مرة أخرى للسؤال عن سرّ الضياء الذي يراه أمامه، وهو ما فعله في البيت الأول، هل استعارت المحبوبة جمال وجهها من نور الصباح؟ أم أنّ الصباح استعار نوره من بهاء وجهها؟

وهكذا نرى أن الاستفهام المتكرر في هذه الأبيات الخمسة، كان الهدف منه إثبات مجموعة من صفات الحسن والجمال والكرم للمحبوبة/ الممدوح، وحين يطلب الشاعر التعيين من خلال السؤال، فإنه يعطي للمحبوبة مكانة أسمى على الطرف الآخر الذي يعقد المقارنة معه.

3-2: تكرار الفعل:

لعل الفعل الماضي هو الأكثر تكراراً في شعر ابن دراج في النماذج التي تمثل تكراراً للفعل، يليه الفعل المضارع، ثم فعل الأمر، والتكرار المشار إليه هنا يكون بتكرار الفعل نفسه غير مرة، أو من خلال تكرار مجموعة من الأفعال التي تنتمي فاعليتها إلى الزمن نفسه، أو الصيغة نفسها، وتكرار الفعل يشمل مساحة زمنية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الحرف أو الأداة، وهذا يؤدي بدوره إلى فاعلية أكبر في صياغة المعنى، وإسهام أوضح في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، حيث ينشأ عن تكرار الفعل تتابع إيقاعات صوتية تسهم في إيجاد شكل من الإيقاع الداخلي، إضافة إلى أن الفعل ومتعلقاته (الفاعل، والمفعول به) تغطي جزءاً أكبر من البيت الشعري، والنماذج التالية توضح إسهام هذا اللون من التكرار في تشكيل المعنى والإيقاع وتحقيق الترابط.

في الأبيات الثلاثة التالية يعدد ابن درّاج مجموعة من المشاهدات التي رآها أحد الأمراء حين وفد على المنصور منذر بن يحيى، حيث يقول[29]:

(الكامل)

ورأى صَرِيعَ الخَطْبِ كيْفَ تُقِلُّهُ   **ورأَى** عُثُورَ الجَدِّ كيْـفَ تُقِيلُهُ

ورأى ذَلِـيلَ الحَقِّ كيْـفَ تُعِزُّهُ   **ورأَى** عَزِيزَ الشِّرْكِ كيْفَ تُذِيلُهُ

ورأى صُدُوعَ الدِّينِ كيْفَ تَلمُّها   **ورأى** كَثِيبَ الكُفْرِ كيْفَ تُهِيلُهُ

لا يقتصر التكرار في الأبيات السابقة على الفعل الماضي **(رأى)** الذي تكرر في بداية الأشطر السابقة جميعاً، إنما يشمل التركيب الذي يمثل بنية الشطر، وجاء على النحو التالي: **ورأى+ المفعول به+ المضاف إليه+ كيف+ الفعل المضارع+ الضمير العائد على المفعول به**

وقد تمكن الشاعر من خلال هذه البنية أن يقدم صورة جديدة في كل شطر، وجعل الصورة الواردة في الشطر الثاني من كل بيت تقابل الصورة الواردة في الشطر الأول من البيت نفسه، فالممدوح يمتلك القدرة على فعل الشيء ونقيضه، فهو يمتلك القدرة على أن يعز ذليل الحق، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يذل عزيز الشرك.

وتبرز خصوصية الفعل المكرر **(رأى)** في أن الأمور التي يجري الحديث عنها قد تحققت على أرض الواقع، ويمكن للجميع إدراكها ورؤيتها، ويشير الشاعر من خلال استخدام هذا اللون من التكرار إلى (ثبات مادة الفعل وتغير الصور الشعرية التالية

لها،... كما أن التكرار يساعد الشاعر على البداية من جديد، والتنويع في نفس الوقت[30]، ويحمل القصيدة إيقاعاً موسيقياً منتظماً متتالياً)[31]، وهكذا يقدم الشاعر صوراً شعرية متعددة من خلال فعل ثابت في مادته وموقعه ومعناه، هذا إلى جانب أن ثبات موقع الفعل المكرر في بداية الأشطر الستة أسهم في تشكيل إيقاع موسيقي داخلي منتظم، والذي يتضافر مع الإيقاع الخارجي، ليشكل في نهاية المطاف بنية إيقاعية متميزة.

ووظيفة التكرار الشعري في هذه الأبيات لا تنحصر في تقديم صورة جديدة في كل مرة، أو في تحقيق التناسق الإيقاعي للأبيات، إنما تسعى إلى تأكيد المعاني ومظاهر القوة التي يراها الشاعر متحققة في ممدوحه، وبذلك يكون الشاعر قد نجح في ترسيخ صورة الممدوح الذي يتسم بالشجاعة والعدل والحمية، من خلال تقديم مجموعة من الصور التي تبين حاله في أوضاع مختلفة، وبطبيعة الحال ينسجم ما جاء في هذه الأبيات مع الجو العام للقصيدة، حيث اختار الشاعر مجموعة من المعاني المدحية التي تبرز مواطن القوة التي يتميز بها المنصور أمام عدوه، وهذه الصور تندرج ضمن السياق العام للقصيدة وتسانده، وبذلك يسهم التكرار في تحقيق وحدة النص، ولفت الانتباه إلى المعاني التي يريد الشاعر أن يبرزها داخل قصيدته.

3-3: تكرار الصيغة الصرفية:

ثمة صيغ صرفية ذات حضور لافت في لغتنا، والمقصود بالصيغ (الهيئات النوعية التي يؤخذ لها ميزان عام في الصرف من مادة (فعل) ينطبق كل منها حيثما وجد على هذا المدلول المفروغ من العلم بمطابقته، إلا عند قيام القرائن على استعماله مجازاً وتوسعاً لعلاقة قائمة)[32]، ولكل صيغة من هذه الصيغ وظيفة تنهض بها، وإلى جانب هذه الوظيفة فإن تكرارها داخل البيت أو القصيدة، سواء اتفق الجذر أو اختلف، يمنحها أهمية أكبر، ويدعو إلى تتبع أثر ذلك في بنية النص الشعري ومعناه وإيقاعه، ومن الصيغ التي تشير إليها هذه الدراسة: صيغة اسم الفاعل، وصيغة اسم المفعول، وصيغة المبالغة.

ولعل ما يمنح مثل هذه الصيغ أهمية داخل القصيدة هو أنها تحمل دلالة مزدوجة في داخلها، حيث تشير صيغة اسم الفاعل إلى الحدث ومن يتصف به، وصيغة اسم المفعول تدل على الحدث والموصوف به، أما صيغة المبالغة فتحمل معنى التكثير والزيادة، ولعل صيغة المبالغة الأقرب إلى معنى التكرار؛ حيث تشير إلى معنى فعل الشيء مرة بعد أخرى.

كما أن تكرار الصيغ يسهم في إشاعة إيقاع موسيقي داخل البيت أو القصيدة؛ حيث يتردد الإيقاع الصوتي ذاته، وهذا من شأنه لفت انتباه السامع أو القارئ، ومثل هذا النوع من التكرار يسهم في ترسيخ الفكرة التي يريدها الشاعر، لأن تكرار (الكلمات التي تنتمي إلى فئة تحتفظ أياً كان معناها بجوهر دلالي مشترك)[33]، وأول الصيغ التي سيتم الإشارة إليها هي صيغة **اسم الفاعل**، وهي (صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت)[34]، ومن النماذج التي وردت في ديوان ابن درّاج وفيها تكرار لصيغة اسم الفاعل، قوله في إحدى قصائد المدح[35]: (البسيط)

يـا واصِلاً بالندى مَا اللهُ وَاصِـلُهُ وقاطِعاً بالظُّبى مَـا اللهُ قاطِـعُهُ

اسْعدْ بفخرٍ وفِطرٍ أنت حاصِدُهُ مِنْ برٍّ فتحٍ وصَوْمٍ أَنـتَ زارِعُهُ

ومَشهـدٍ لِلْمُصلَّى قَدْ طَلَعـتَ لَهُ كالبـدرِ مُشـرِقَةً مِنهُ مطـالعُهُ

في جيشٍ عزٍّ ونصرٍ أَنـت غُرَّتُهُ وشَملِ دينٍ ودُنيا أَنـتَ جامِعُـهُ

مُعظَّمُ القَدْرِ فِي الأَبصارِ باهِـرُهُ وخافِضُ الطَّرْفِ للرَّحمنِ خاشِعُهُ

ومَـوقفٍ لَكَ فِـي الدَّاعـينَ رَفَّـعَهُ إلَـى السمـواتِ رائيهِ وسـامِـعُـهُ

بكَ استُهِلَّ بِهِ فصلُ الخطابِ وَمَا أَسَرَّ سـاجِدُهُ الدَّاعِـي وراكِـعُـهُ

استخدم الشاعر في البيت الأول اسم الفاعل الذي يشير إلى الممدوح (**يا واصلاً**)، وفي المرة الثانية ارتبط اسم الفاعل بلفظ الجلالة (**ما الله واصله**)، والأمر نفسه نجده في العجز (**وقاطعاً**) و (**وما الله قاطعه**)، فصيغة اسم الفاعل التي تشير إلى أن الممدوح يحكم بما أمر الله، فيها رفعة لمكانة الممدوح وشأنه، ومن حقه أن يفخر بما هو (**حاصده**)؛ لأنه نتيجة لما هو (**زارعه**)، وحين يخرج الأمير لصلاة عيد الفطر، فإنه يبدو كالبدر (**مشرقة منه مطالعه**)، ونلاحظ أن معاني المدح التي يقدمها الشاعر ترتبط بصيغة اسم الفاعل، وهي تدل على صفة جديدة للأمير في كل مرة.

فالأمير الذي يبدو متميزاً وسط جيشه، هو من يجمع شمل الدين والدنيا (**أنت جامعه**)، وإلى جانب ما يمتاز به من علو المنزلة والمكانة، وطلعة للأبصار (**باهرة**)، فهو يتصف بتواضعه (**خافض الطرف**)، وخشيته لله (**للرحمن خاشعه**)، ومن أجل ذلك فإن (**الداعين**) يلهجون بالدعاء له على مواقفه النبيلة، التي يرونها ويسمعون بها (**رائيه**

وسامعه)، وفي البيت السابع تتكرر صيغة اسم الفاعل ثلاث مرات متتالية (**ساجده الداعي وراكعه**)، في إشارة إلى أن الدعاء للأمير وسيرته الطيبة تمثل محوراً لحديث المتكلمين في خطابهم، وفي دعاء الداعين في سجودهم في الصلاة وركوعهم.

ويمكن القول إن لمجيء صيغة اسم الفاعل في نهاية البيت الشعري دوراً في كثرة استخدام هذه الصيغة داخل أبيات القصيدة، والأبيات السابقة تدعم مثل هذا القول، كما أن الحضور المكثف لصيغة اسم الفاعل يدعم فكرة فاعلية الحدث ويجعله حاضراً بقوة في التعبير عن المعنى المراد، واستخدام اسم الفاعل في قصيدة المدح لا يقتصر على الإشارة إلى ذات الممدوح، فهو يأتي أيضاً للتعبير عن حال الشاعر، أو من يحيط بالممدوح من أشخاص.

اسم المفعول:

صيغة اسم المفعول (صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدثٍ وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام)[36]، وهذه الصيغة كسابقتها كان لها حضورها في شعر ابن دراج، وحين يجري تناول مثل هذه الصيغ بالدرس، فإن الاختيار يتجه نحو النماذج التي يشكل تكرار مثل هذه الصيغ ملمحاً بارزاً في بنيتها.

في الأنموذج التالي يزاوج ابن درّاج بين ذكر اسم الفاعل واسم المفعول، يقول[37]: (المتقارب)

إلَى المستجَار مـن المستَجيرِ	إلَـى المستَقَال مِـنَ المستَقِيلِ
إلَى المستضاف المليكِ العزيزِ	من المسْتَضيفِ الغريب الذليلِ
سـلامٌ وأَنــتَ ابنُ بَـدْءِ السَّلا	مِ منْ ضيفِهِ المكرَمِينَ الدُّخولِ

في البيتين الأول والثاني نجد صيغة اسم المفعول (**المُستجَار، المُستَقَال، المُستضاف**) المسبوقة بحرف الجر (إلى)، وهي تشير إلى الممدوح، في مقابل صيغة اسم الفاعل (**المُستَجيرِ، المُستَقِيلِ، المُسْتَضيفِ**) المسبوقة بحرف الجر (من)، والتي تشير إلى الشاعر، وأمر آخر نلحظه هنا، وهو أن بناء عجز البيت الأول متماثل مع بناء صدر البيت نفسه: إلى + اسم المفعول + من + اسم الفاعل .

أما البيت الثاني، فالصدر: **إلى + اسم المفعول + نعت أول + نعت ثانٍ**

والعجز: **من + اسم الفاعل + نعت أول + نعت ثانٍ**

وبطبيعة الحال فإن هذا الانتظام في البناء من شأنه أن يدعم الموسيقى الداخلية للبيت، من خلال الإيقاع المنتظم الذي يتوالى بين صدر البيت وعجزه، وأن يبرز المعنى بصورة أفضل.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن درّاج[38]:

(الكامل)

ومُبَشِّرُ الأَيامِ أن تبقى لَهَا ومبشّرُ الإسلامِ أن تبقى لَنَا

ولمن مُناهُ أَن تعيشَ مؤيّداً ومـؤَيَّداً ومـؤمَّـناً ومـؤَمَّـنا

ومعظَّماً ومكرَّماً ومحكَّمـاً ومـسلَّماً ومـغنَّماً ومـمكَّنا

تكررت في الأبيات السابقة ثماني صيغ لاسم المفعول، وتكرار هذه الصيغة مرتين في البيت الثاني، وست مرات في البيت الثالث كفيل بإثارة انتباه المتلقي إلى ما يريده الشاعر، وتجدر الإشارة إلى أن صيغتي اسم المفعول في البيت الثاني قد سبقتا بصيغة اسم الفاعل من الجذر نفسه، وكأن الشاعر يشير إلى أن هذا النسق موجود في البيت الثالث، ولكنه اكتفى بذكر ست صيغ لاسم المفعول، ومجموع هذه الصيغ في الأبيات السابقة (12 كلمة) من أصل (24 كلمة) تمثل عدد كلمات الأبيات الثلاثة، وبنسبة **50٪** ، وهي نسبة مرتفعة جداً، وتكشف عن دور صيغة اسم الفاعل واسم المفعول في الإشارة إلى الدلالة التي يريدها الشاعر، وهي تأكيد علو قدر الممدوح ورفعة مكانته، ومدى محبة الناس له، لأن هذه المعاني هي ما تشير إليه صيغتا اسم الفاعل واسم المفعول المكررتان.

صيغة المبالغة:

تحمل صيغة المبالغة دلالة التكثير والزيادة، وفيها إشارة إلى تكرار حدوث الفعل، وتبقى دلالة مثل هذه الصيغة مرتبطة بالمعنى العام الذي ترد فيه، فهي تأتي في سياق المدح من أجل إبراز معاني الكرم والشجاعة والقوة، ولا يختلف الأمر كثيراً في باب الرثاء إلا أن هذه الصفات تنسب إلى المرثي في هذه الحالة، وكذلك الأمر في بقية أغراض الشعر الأخرى، فلكل منها توظيفه الخاص لصيغ المبالغة التي ترد فيه، ومن الأمثلة التي تشير إلى استخدام هذه الصيغة في شعر ابن درّاج قوله[39]:

(الكامل)

وَضَرَبْتَ عنهمْ كُلَّ جبَّارٍ عتا　　　فحباكَ بيضةَ مُلكــهِ الجبَّارُ

في جَــحْفَلٍ كاللَّيلِ جرَّارٍ لَـهُ　　　من عِزِّ نَصرِكَ جحفلٌ جَرَّارُ

إن استخدام الشاعر لصيغة المبالغة المكررة في البيت الأول، في إشارة إلى أعداء الممدوح الذين حلَّت بهم الهزيمة، يدل على عِظَم الانتصار الذي حققه على ذلك العدو الذي يتسم بالجبروت، وإذا نظرنا إلى المصير الذي آل إليه ذلك الجبّار، وجدنا أن التكرار جاء هنا للتحقير، لأن مصير ذلك الجبّار هو الاستسلام والخضوع، بينما جاءت صيغة المبالغة المكررة في البيت الثاني من أجل المدح، في إشارة إلى جيش الأمير الذي يتسم بالضخامة وكثرة عدد أفراده، وإلى جانب هذا التفوق العددي، فإن هذا الجيش يقاتل بعزم الأمير وسيرته الحافلة بالانتصارات، وهكذا فقد وظّف الشاعر صيغة المبالغة ليشير إلى العدو المنهزم تارة، وليشير إلى قوة الممدوح وبأسه الشديد تارة أخرى.

وهكذا نجد أن استخدام الصيغ المتماثلة يشكل (نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي، فليست الموسيقى الخارجية هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاضد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى)[40].

التكرار المركب:

يشمل التكرار المركب تكرار كلمتين (جزء من الشطر) فأكثر في الشطر نفسه، أو بين شطري البيت، وقد يمتد مثل هذا التكرار ليشمل عدة أبيات متتالية، وتأتي أهمية مثل هذا النوع من التكرار من حيث إنه يغطي مساحة مكانية وزمانية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الكلمة المفردة، كما أن قدرته على ضبط الإيقاع كبيرة، ولأنه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله.

وتحت هذا العنوان (التكرار المركب) تتم الإشارة إلى تكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغة النحوية، لما لهما من أهمية داخل القصيدة، ولأنهما يحضران بكثافة في شعر ابن دراج، ونشير إلى بعض الأبيات التي تمثل مثل هذا اللون من التكرار، لنتبين أثر ذلك في القصيدة، ومن النماذج التي تمثل تكرار الجملة في ديوان ابن درّاج، قوله في إحدى قصائد الرثاء، حيث تتخذ العبارة المكررة من بداية البيت الشعري موقعاً لها في ستة أبيات[41]:

(الطويل)

فَلَهفِي عَـلَيْهِ والكُـمَاةُ تـهابُـهُ   ولهفي عَلَيْهِ والملوكُ مُطِيعُـوهُ
ولهفي عَلَيْهِ والـوغى تَـسْتَخِفُّهُ   ولهفي عَـلَيْهِ والكتائِـبُ تَقـفُوهُ
ولهفي عَـلَيْهِ والضُّيُوفُ تــزورُهُ   ولهفي عَـلَيْهِ والرَّكَائِـبُ تَنْحُوهُ
ولهـفي عَلَيْـهِ والأَمـانِي تَـؤُمُّـهُ   ولهفي عَلَيْهِ والخَـلائِقُ ترجُـوهُ
ولهفي عَلَيْهِ والمصاحِفُ حَـوْلَهُ   يَخُـطُّ كتـابَ اللهِ فِيهَا ويتـلُوهُ
ولهفي عَلَيْهِ حاضِراً كُلَّ مَسْـجِدٍ   وداعُـوهُ أَشْـياعٌ لَـهُ ومُـصَـلُّوهُ
تَلَهُّفَ قلبٍ لَيْسَ يشفـي غليلَهُ   سوابِقُ دمعٍ لاعِجُ الحزنِ يحـدوهُ

من خلال التكرار السابق يقدم الشاعر صورة جزئية جديدة للمرثي في كل مرة ، وهذه الصور مجتمعة تشكل الصورة العامة للمرثي، وقد كرّر الشاعر عبارة (**ولهفي عليه**) في مطلع صدور الأبيات الأربعة الأولى وفي مطلع أعجازها، واكتفى بتكرارها مطلع البيتين الخامس والسادس، ليتضح مدى لهفة الشاعر على المرثي في أحواله كافة؛ قائداً بطلاً، وكريماً مضيافاً، وخاشعاً متعبداً.

وإذا كان التكرار يناسب موقف الرثاء كما أشرنا في موضع سابق، فإن تكرار كلمة تحمل معنى الحزن والفجيعة يضاعف من قيمة مثل هذا التكرار في الجانب الموسيقي والجانب الدلالي، كما هي الحال في الأبيات السابقة، والتكرار بهذه الصورة قد حوّل الإيقاع الموسيقي إلى ما يشبه حالة الندب والتفجع التي تصدر من الإنسان عند وقوع المصائب، والطقوس التي يمارسها النادبون أو النادبات تحديداً، (لأن الغاية من التكرير أصلاً تهدف إلى إحداث إيقاع نغمي أولاً ثم الاشتراك في إيقاع الدلالة ثانياً بغية إيصال الرسالة الشعرية إلى المتلقي على أحسن صورة)[42].

وحول تكرار الصيغة النحوية، وهو أن يتكرر بناء الجملة دون ألفاظها، قول ابن درّاج في باب المدح[43]:

(السريع)

جِهادُكَ حُكم اللهِ، من ذا يَرُدُّهُ؟   وعَزْمُكَ أَمْرُ اللهِ، مَـنْ ذا يَصُدُّهُ؟
وطائِرُكَ اليُمْنُ الَّـذِي أنتَ يُمْنُهُ   وطَالِعُكَ السَّعدُ الَّذِي أنتَ سَعدُهُ
وبَيعةُ رِضْوَان رَعَـى الله حَقَّها   لمِنْ بَيعةُ الرِّضْوَانِ إِذْ غـابَ جَدُّهُ

فإن هذا اللون من التكرار لا يقل قيمة عن تكرار الجملة، سواء في الجانب الدلالي أو في جانب الموسيقى الداخلية، إضافة إلى أن تكرار الجملة، بلفظها أو ببنائها النحوي، يُمكِّن الشاعر من تكرار التفعيلة نفسها، دون أية تغييرات عليها بين شطري البيت، وبذلك يحقق لأبياته نغماً وإيقاعاً متوازناً، وهذا يمثل قيمة أخرى يوفرها تكرار التراكيب بأشكاله المختلفة، وتكتسب بعض الصيغ المكررة (أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب)[44].

وهكذا فقد كان التكرار اللفظي باعثاً قوياً من بواعث الإيقاع الصوتي الداخلي في شعر ابن دراج؛ من خلال التناغم بين الكلمات المكررة وجرس الحروف الناشئ عن ذلك، كما أسهم التكرار اللفظي بمستوياته المختلفة في بناء النص الشعري عند ابن دراج؛ وذلك بإبرازه لفكرة معينة أرادها الشاعر وألحّ عليها، وهذه الجماليات إذ تتظافر في نص من نصوص الشاعر فإنها تمنحه جمالاً وتزيده قوة، خاصة أنها جاءت منسجمة مع السياق العام للقصيدة، بمعنى أنها لم تكن خارجة عن المألوف.

ومن النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسة: أن أغلب التكرارات كان لها حضور دلالي مقصود في النص الشعري، وهي ليست دليلاً على عجز الشاعر وضحالة معجمه اللغوي، بل تعبيراً عن قدرته وبراعته في امتلاك ناصية اللغة والتفنن في تشكيل الدلالة والإيقاع، وعدم الاكتفاء بالإيقاع الناتج عن الوزن الشعري المتمثل بالبحر وتفعيلاته.

ومثّل تكرار الحرف وتكرار الأدوات النماذج الأكثر دوراناً في شعر ابن دراج، أما تكرار الأفعال فكان الفعل الماضي هو الأكثر حضوراً في النماذج التي تمثل التكرار، وكلما ازدادت مساحة النص المكرر (بيت، شطر) قلّ حضوره في الشعر وتضاءلت أمثلته، ويمتلك التكرار المركب بأشكاله المختلفة قيمة أكبر من أنواع التكرار الأخرى؛ وما يعلل ذلك هو أن قدرة هذا اللون من التكرار كبيرة في تشكيل الجانب الدلالي والجانب الموسيقي، وكان لتكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغ النحوية حضور لافت تمت الإشارة إليه.

هوامش:

---

1 الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 264

2 عبد الله، عدنان خالد. **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص24

3 كنوني، محمد. **اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص 137

4 عبيد، حاتم.**التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي**، التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2005، ص 25

5 عليمات،يوسف.**بنية اللغة الشعرية عند العذريين–جميل بثينة نموذجا**،رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999، ص 91

6 السيد، عز الدين. **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 12

7 إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1997، ص41

8 ربابعة، موسى.**التكرار في الشعر الجاهلي**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج5، عدد1، 1990، ص165

9 **مُتْلِئِبّ**: مطرد، أو ممتد.

10 ابن جني، أبو الفتح. **الخصائص**، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت،ط2، د.ت ، ص 157

11 القسطلي، ابن درّاج. **ديوان ابن درّاج**، تحقيق: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1969، ص 404

* **الضاحي**: الذي أصابته الشمس. ** **السهك**: الريح الكريهة من عرق ونحوه.

12 إبراهيم، إياد عبد المجيد. **البناء الفني في شعر الهذليين**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص332

13 الكبيسي، عمران. **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص 146

14 مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط3، 1992، ص36

15 نصير، أمل. **التكرار في شعر الأخطل**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج20، ع8، 2005، ص 64

16 ربابعة، موسى. **التكرار في الشعر الجاهلي**، ص 179

17 ابن درّاج. **الديوان**، ص 449

18 هكذا وردت بداية الشطر في الديوان، وقد أشار المحقق إلى أن هذه الكلمة قد تكون (أيا)، ومن الممكن أيضاً أن يكون قد لحق هذا المطلع ما يسميه العروضيون بـ (الخرم) وهو ذهاب المتحرك الأول. انظر: ديوان ابن درّاج، ص449، الحاشية رقم 2

19 الشنطي، محمد صالح. **في الأدب العربي القديم**، مج2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط2، 1997، ص255

20 الخلايلة، محمد. **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2004، ص 32

21 ابن الأثير. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ج1، ص 281

22 ابن درّاج. **الديوان**، ص 137 ، ومنذر بن يحيى: هو أبو الحكم منذر بن يحيى التجيبي، أيّد سليمان المستعين في دولته الثانية، فأقره على سرقسطة، وبقي متسلطاً عليها إلى وفاته سنة 412هـ، وخلفه ابنه يحيى. للمزيد انظر: ابن عذاري. **البيان المغرب**، ج3، ص 175

23 حُركت التاء بالكسر هنا لمنع التقاء الساكنين.

24 عبيد، محمد صابر. **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص193

25 ربابعة، موسى. **التكرار في الشعر الجاهلي**، ص 183

26 كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 70

27 **مبارك ومظفر**: من موالي بني عامر، وكانت بلنسية في أول فتنة ابن عبد الجبار المهدي بيد مجاهد العامري، فثار عليه مبارك ومظفر هذان، فخرج مجاهد إلى دانية، وسلم بلنسية لهما فاشتركا في حكمها، ثم مات مظفر وبقي مبارك حتى توفي سنة 408هـ أو 409هـ . انظر: ابن عذاري. **البيان المغرب**، ج3، 158-163

28 ابن درّاج. الديوان، ص 84 * الكباء: ضرب من العود يتبخر به وكذلك الألوة. ** طرة: طرف الشيء أو ناصيته.

29 ابن درّاج. **الديوان**، ص 173

30 كذا، والصواب: في الوقت نفسه.

31 الجيار، مدحت. **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984، ص 67

32 السيد، عز الدين. **التكرير بين المثير والتأثير**، ص 69

33 رواقة، إنعام. **دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 15، ع8، 2000، ص 210

34 الغلاييني، مصطفى. **جامع الدروس العربية**، ج1، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط12، 1984، ص182 ، (الحدوث: أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدداً بتجدد الأزمنة)

35 ابن درّاج. **الديوان**، ص 118

36 الغلاييني. **جامع الدروس**، ج1، ص 186

37 ابن درّاج. **الديوان**، ص 67

38 ابن درّاج. **الديوان**، ص 218

39 ابن درّاج. **الديوان**، ص 126

40 ربابعة، موسى. **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، الأردن، مج 22 (أ)، ع 5، 1995، ص 2035

41 ابن درّاج. **الديوان**، ص 199

42 كنوان، عبد الرحيم. **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2002، ص 164

43 ابن درّاج. **الديوان**، ص 69

44 فضل، صلاح. **ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**: تجربة نقدية، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج 1، عدد 4، 1981، ص 214

تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديثة

د. بلقاسم دكدوك

جامعة أم البواقي

ملخص:

تشير هذه الدراسة إلى أن التنوع الفكري والفني في الشعر الجديد، قد أدى إلى ترقية المخيلة العربية المعاصرة، وانفتاحها على مختلف التيارات الشعرية الحاضرة في الفضاء العربي، وبذلك تحقق لها التوافق الشعري في شكل تحالف فني في ظل يعمل باستمرار على تغذية القصيدة في إطار الوحدة والتنوع، تعبيرا وفكرا.

Résumé :

Cette étude met l'accent sur la diversité spirituelle et artistique dans la poésie moderne qui a marqué le développement de l'imagination arabe moderne, ainsi que son ouverture sur les différents courants poétiques présents dans l'espace arabe. De plus, l'harmonie poétique a été réalisée sous la forme d'un contrat artistique nourrissant couramment le poème dans le cadre de l'union et la diversité expressive et spirituelle.

أحدثت أزمة الأشكال الأدبية، أو صدمة الحداثة كما يسمها أدونيس[1]، قلقا في المتخيل العربي وفي السلوك وفي السياسة وفي الفكر والإبداع أيضا، وظل هذا القلق يتسع ويضيق تحت احتلالات القديم وارتباكات الجديد، وبين القديم والجديد، كانت المخيلة الفنية العربية المعاصرة تتأوه من الداخل، ولكنها تنمو وتتطور بخصوصياتها الثقافية والإبداعية، وبانفتاحها المستمر على منجزات الخطاب الإبداعي المعاصر القائم على التعددية في الأساليب والأشكال، وداخل الفضاء الثقافي الوطني بكل أبعاده القومية والحضارة.

وتحولت إحيائية وحداثة الأشكال التعبيرية في الإبداع العربي الحديث في مرحلة الخمسينيات إلى عملية نهضوية تجديدية مشتركة، شاركت فيها مختلف التيارات الشعرية التي أفرزتها تلك المرحلة التاريخية الهامة؛ فقد نشأت وتطورت تجربة الشعر الجديد بكل

هواجسها الحديثة وبأسئلتها في التطور والنمو، التي أصبحت مطروحة في الواقع الحضاري المعاصر، ولاسيما في البيئة العربية العراقية، بعد أن أصبح واضحا أن الحلم الرومانسي الغنائي الذي، هيمن في الفترة الزمنية السابقة، أي في الحقبة المحصورة بين الحربين العالميتين، لم يعد قادرا على التغيير والإصلاح والتجديد، وأصبح المتخيل في صورته الغنائية التقليدية "عنصر إزعاج أكثر مما هو عامل إغناء للممارسة العقلية "[2].

ولذلك ارتبط الموقف الشعري الجديد في نشوئه وتطوره، بتطور العقلية الثقافية والفنية التي دخلت في أعوام الخمسينيات ميدان الممارسة النضالية الفعلية بكل أبعادها السياسية والفكرية والفنية، وبهذا المعنى أصبح للمتخيل وظيفة أساسية في الحياة، وصار تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع، ومن خلال هذه العلاقة، يحدث الإدراك ويتحقق الفهم وينشأ التخييل كطريقة في العرض والصياغة كذلك.

إن القصيدة القادرة على التغيير، هي تلك التي تمر عبر ثورة الخارج أي تهدم البنية الشكلية للقصيدة، واعتماد التفعيلة والأشطر الشعرية المتغيرة أساسا إيقاعيا جديدا، ولكنه الأساس الفني والبنائي الذي ينمو ويتطور من الداخل دون اللجوء إلى هدم الجسور بين القديم والجديد وبالتالي الوصول بالتجربة الشعرية الحديثة إلى مرحلة التوازن بين ما هو فني إبداعي، وبين ما هو اجتماعي وواقعي.

فنحن أمام نموذج بقدر ما يتمرد على الشكل الثابت للقصيدة العربية، فهو يبقى ممسكا ببعض خطوطها التي تبقيه في دائرة الشعرية العربية، خصوصا ما تعلق بالتفعيلة المتكررة والقافية التي تتذيل الجملة الشعرية، وهو ما عبرت عنه نازك الملائكة حين اعتبرت التجربة الشعرية الجديدة خروجا نسبيا عن العروض العربي.

وقد كان من نتائج هذا الواقع الشعري الجديد إذن، أن انفجر الشكل الرومانسي وعلى أنقاضه قامت ثورة التفعيلة والصورة، ثورة القصيدة الحرة ذات الشكل التعبيري والفني المرن، بحيث احتضن كل التيارات الشعرية التي برزت في البيئات العربية خصوصا في البيئة العراقية، كما احتضنت الفكرة الاشتراكية كل التوجيهات الوطنية والقومية والإيديولوجية، وبصيغها الفكرية المتعددة من الصيغة اليسارية إلى الصيغ القومية الاشتراكية، إلى الاشتراكية العلمية[3]، وبذلك اتسعت مساحة النضال الاجتماعي، وازدادت التجربة الاجتماعية ثراء وتوسعا كذلك، واتسعت معها كذلك صيغ التعبير

الجديد، وتحقق التوافق الشعري بين مختلف تلك التيارات، في شكل تحالف أو ائتلاف فكري باستمرار على تغذية القصيدة الحرة فكرا وتعبيرا وبناء.

إن هذا التوافق الشعري والفكري الذي طال المخيلة الفنية العربية بوجه خاص، والمخيلة الفنية العراقية بوجه أخص، ما كان له أن يقوى وينضج، لولا تلك المفاهيم القومية والفكرية الجديدة التي بدأت تتبلور في صيغ فكرية تعبر عن ثقافة حديثة متميزة، أثرت العلاقة بين الفكر القومي والوعي الشعري، وبتطور هذه الثقافة الجديدة واغتنائها بالوعي الاجتماعي، وازدادت تلك العلاقة قوة وعمقا، واتجه النضال الوطني العربي بكل أبعاده بعد الحرب العالمية الثانية، نحو انجاز المشروع السياسي الشامل بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والأدبية كذلك لمواجهة الاختيارات الحاسمة، ومواكبة حركة الحادثة والتطور العالمي الذي يرفضه الواقع الدولي الجديد.

وقد كان من أبرز ما يحمله هذا التطور من عناصر الشعور، ضرورة الانطلاق من رؤية شمولية محددة وواضحة، تتجاوز ذلك التداخل والخلط في المشاريع السياسية والفكرية رغم أن صياغة هذا التصور لم يكن أمرا بسيطا، في ظل مناخ يتميز بالخلط والتداخل والتعدد في الاتجاهات الوطنية والقومية، وهي فترة تاريخية سادها الاختلاف والتناقض والصراع غالبا، والتعايش أحيانا، بين دعاة التجديد في إطار القديم، وبين التجديد في إطار الثورة على القديم.

ولا شك أن هذا الواقع كان له تأثير على الحياة الأدبية والثقافية، ذلك لأن الوعي الوطني والقومي، رغم أنه كان حاضرا باستمرار في العقلية العربية الجمعية وفي جميع المراحل الأدبية والتاريخية للعصر الأدبي الحديث، إلا أنه لم يمكن يعني تصورا واحدا، أو رؤية محددة ودقيقة للراهن وللمستقبل كذلك، وإنما كان يتضمن شيئا واحدا شكل الحد الأدبي لذلك التوافق الفكري والإبداعي، ويتمثل في القيام بمهمة الإنجاز السياسي أولا، أي الخروج من التبعية الأجنبية وتحقيق الاستقلال كشرط جوهري وأساسي في كل عمل نهضوي حداثي، وتؤجل المسائل الأخرى إلى إشعار آخر، ونعني بذلك الثورة التي تحولت إلى نظام أو دولة ذات سيادة.

أما الثورة التي تتحول إلى نهضة حضارية شاملة بأبعادها الاجتماعية والإنسانية، ومن خلالها يكتسب الجديد نوعا من الشرعية، فقد تمكنت نسبيا من إقامة الجسور بيننا وبين العالم المعاصر، عبر قنوات الاتصال والانفتاح الثقافي.

وبهذه الطريقة صارت الصورة هي هذا الجديد المنبعث من القديم على نحو جديد، أو من الجديد القادم إلينا من الغرب، وتشكلت الصورة الحداثية للقصيدة الجديدة حيث استحضرت الماضي في قلب الحاضر بكثافة وعمق، وانفتحت على المستقبل الحداثي بحماس كبير.

إن هذا الجديد الذي كان يعني في الذاكرة الفنية الجمعية آنذاك الثورة قد أثمرت حداثية كلاسيكية عند نازك الملائكة غالبا وبدر شاكر السياب أحيانا، وحداثية منفتحة ناضجة خاصة عند عبد الوهاب البياتي، وبذلك تحررت مساحة واسعة من الوجدان الشعري العربي الحديث بناء وتعبيرا" من الرواسب الفنية التقليدية"[(4)].

ولذلك اتخذ النضال الوطني والقومي في بدايته، صبغة نضالية ثورية، أكثر منه رؤية فكرية واجتماعية بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، وربما طبيعة وجدانية رومانسية، قد تكون من بين الموارد الوجدانية التي ظلت تربض في أعماق المخيلة الفنية العربية عامة والعراقية القلقة على وجه الخصوص،" بعد أن أخذ الشعور القومي بالتعاظم"[(5)] وتعمل على تغذية النزعة الذاتية الغنائية في القصيدة الحرة ولذلك سنلاحظ حضورا متميزا لهذه النزعة الغنائية التعبيرية عند رواد الشعر الحر والجديدة وهذا الحضور الغنائي اللافت للنظر كان قويا في المراحل الشعرية الأولى لهذه التجربة الشعرية الحديثة.

ولكن هذا النضال السياسي القومي، ازداد اتساعه وعمقه في المخيلة الفنية العراقية ، حينما اتضح أن المشكلات الجوهرية التي يعاني منها المجتمع العربي عامة، والمجتمع العراقي خاصة، هي مشكلات ذات أبعاد اجتماعية اقتصادية وثقافية وأن الأسئلة الحداثية الحقيقية، هي تلك الأسئلة المرتبطة بالواقع، بالمجتمع بكل فئاته وبقضايا التخلف، والفقر والتفاوت الطبقي، وهي الأسئلة الصحيحة التي تعمل على تشخيص الواقع بكل موضوعية وشمولية، وترتبط بالوعي الاجتماعي في أبعاده المختلفة.

إن هذه الأسئلة الحديثة الجديدة، لا تعني أنها سقطت من حسابات النضال القومي الآخر، وأنها لم تكن ذات ملامح اجتماعية، بل إن الوعي الاجتماعي، نشأ مع

مختلف أنماط الوعي الأخرى، وظل على علاقة وثيقة بها، تغذيه وتحتضنه وأحيانا تطغى عليه ولكنه بقي ينمو ويتعمق ويتسع في صيغ فكرية وفنية جديدة حتى اتضحت معاملة ورؤاه بشكل دقيق بعد الحرب العالمية الثانية، وهو الوعي الذي كان وراء صياغة تلك الأسئلة الحداثية المعاصرة التي طرحتها قصيدة الشعر الحر(6) في الخمسينيات، وعمقتها التجارب الشعرية اللاحقة.

ولأن الفكر العربي كان مهتما في أول الأمر بالمشكلة السياسية أي بمشروع الاستقلال، كان الاهتمام منصبا على تحقيق هذا الهدف السياسي، دون تحديد دقيق لهذا المستقبل السياسي فيما بعد، وسواء أتحقق هذا الهدف في شكل تصور قومي شامل أم في شكل تصور إقليمي وطني(7) فإن الاستقلال سيظل هو المحتوى الأساسي والمركزي في تشكيل العقلية الثقافية والفنية.

هذه هي الصورة الفكرية التي كانت حاضرة لدى الشاعر والسياسي والناقد، والمثقف العربي بوجه عام، ورغم أن هناك من تفطن إلى ربط النضال السياسي بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية، إلا أنها ظلت مجرد نزعة عقلية نظرية ولم تكن موقفا ثوريا، لا في السياسة ولا في الإبداع مما عجل بتشكل عقلية سياسية اجتماعية عملت على تغذية وتشكيل المخيلة الفنية الواقعية الحداثية عند رواد الشعر الحر على وجه الخصوص.

وكما تحول النضال الوطني والقومي في مختلف الأقطار العربية، ومنها القطر العراقي، من نضال ضد الهيمنة، الأجنبية الاستعمارية، إلى نضال ضد الهيمنة الإقطاعية والقوى المتحالفة معها، حينما ارتبط هذا النضال بالوعي الاشتراكي ولاسيما بعد نكبة فلسطين عام 1948 وقيام ثورة 1952 في مصر، قامت النزعة الواقعية في الأدب كذلك.

لقد كانت سنة 1948، سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث ، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع التقليدي بأنظمته السياسية أمام تصاعد الوعي الوطني التحريري بأبعاده الثورية الجديدة في معظم البيئات العربية ومنها البيئة العراقية وفي هذه الحقبة شهدت كذلك الساحة العربية بداية الشعر الحر وانكسار وتراجع الأشكال التقليدية، هيأت لها عوامل متعددة منها:

- انهيار النماذج التقليدية في الثقافة وفي السياسة والفكر والإبداع أيضا.

- اتساع رقعة الشراكة والانفتاح على الثقافة الغربية.
- تسرب الفكر الاشتراكي عامة إلى الوطن العربي وإذكاء مشاعر النضال والكفاح من أجل التحرر والتجديد(8).

وقد كانت معظم الأقطار تعيش مدا يساريا بعد الحرب العالمية الثانية باستثناء الجزائر، وتموج بكثير من الأفكار الاشتراكية الثورية الرافضة لكل التقاليد السابقة، وبذلك انفتح المجتمع العربي على العالم الخارجي(9). وهبت عليه طيارات الفكر المعاصر بشكل واسع فانتعشت الصحافة ونشطت حركة الترجمة والطباعة، فتأثر الخيال العربي الحديث بهذه اليقظة السياسية و الفكرية، وهكذا ارتبط هذا الوعي الجديد بالثورة على القديم " **القصيدة الإحيائية**" وعلى الجديد السائد " **القصيدة الرومانسية**".

وفي ضوء ما سلف، ومن خلال استقراء للسوق الإبداعي العربي، يتضح لنا، أن هناك مجموعة من الرؤى تعاقبت في الساحة الشعرية العربية المعاصرة، وقد وجدت هذه الرؤى تربة خصبة للنمو والتطور، سواء أكان ذلك في المجال السياسي أم الثقافي أم الاجتماعي، كانت تمدها بالغذاء والدعم الفكري في إطار التطور العام للمجتمع وبذلك تشكلت الخلفية السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية للمخيلة الشعرية الحديثة بكل أشكالها المتنوعة، ومن أبرز هذه الرؤى ما يلي:

أولا: الرؤية الإحيائية الجديدة، التي تنظر إلى الشعر الحر من حيث كونه حركة تعبيرية عمودية مطورة تنسجم مع أصول الشعر العربي و جمالياته القديمة، ولذلك وجدت هذه الرؤية أطروحتها في شعر التفعيلة المقفى، باعتباره شكلا يحقق قدرا من الانسجام بين سلطة التعبير الصوري القديم، وسلطة التعبير الصوري البنائي الجديد، وهذا الانسجام الفني كان من بين العوامل الفاعلة في نشوء ذلك الائتلاف الثقافي والشعري عند معظم رواد الشعر الحر كما تجسده الدالة البيانية المرفقة بهذا الفصل ومن خلال هذا التوافق والائتلاف تعايشت الحركات الشعرية المعاصرة.

ثانيا: وهناك الرؤية الحداثية الجديدة بكل أشكالها الرؤيوية المتعددة، والتي تنطلق من تصور فكري آخر، يعيد إرساء البناء الشعري ثم يحدد طبيعة القصيدة ووظيفتها، في ضوء رؤية مغايرة وبنية فنية شمولية، تتجاوز السائد والمألوف والعزف، ولكن هذه الرؤية انشطرت على مستوى الممارسة الإبداعية إلى شطرين، أحدهما يركز على البنية الفردية

الذاتية، وهي بنية شعرية جزئية محورها الفرد، وصارت لها أدواتها التعبيرية والغنائية على مستويات متغايرة ومتكاملة، أما الشطر الآخر فكان التركيز على ربط القصيدة بالوعي الواقعي الاشتراكي الحداثي والخروج بها من إطار المحلية إلى العالمية، ومن خلال الاستفادة من طاقات الأصوات اللغوية والأسطورية والتاريخية وقد صاحب تعميق هذه المعرفة الشعرية الجديدة، اتساع دائرة الانفتاح على الثقافات القديمة والحديثة، وقد ترك ذلك أثرا بارزا في المخيلة الشعرية العربية المعاصرة.

لقد كانت العودة إلى الأساطير، والموروث الديني و الآداب العالمية، أسلوبا تعبيريا للانفلات من الغنائية والتعبير المباشر في صيغتها التقليدية، وتجريد القصيدة من عناصر الشخصية، والبحث عن المعادل الموضوعيCorrélation Objective للشعور والفكر، الذي يعتبر من أهم الأفكار النقدية، لتوماس إليوت T.S.Eliot وأكثرها تأثيرا في الوسط النقدي الحديث. جسدتها قصيدته المشهورة " الأرض الخراب" القائمة على التضمين والاقتباس من الأشعار والإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية [(10)]، وبهذه الرؤية الشعرية المنفتحة تشكلت البنية الجماعية الغنائية والدرامية على حد سواء في المخيلة الفنية لرواد القصيدة الحرة.

ومن خلال هذه الصورة التي تبين مرجعيات الشعر الثابت القائم على مرجعيات عمود الشعر، ومرجعيات ما هو متغير يطرحه التفكير الشعري النسبي المعاصر، الذي يعطي كل شخصية استقلالها وقدرتها على تشكيل أفكارها وتجاربها وبالتالي نسيجها التعبير المتفرد المنفتح على الوعي الجماعي، فإن هذا التعدد في المرجعيات الفكرية والشعرية، لا يسير في اتجاه مغاير لاتجاه حركة الشعر الحر، وإنما ظل التعدد يتلقى دعمه داخل المرجعية الواحدة، ومن الخارج من خلال المرجعيات الأخرى المتواجدة معها داخل جبهة الائتلاف التي تكونت في مرحلة الخمسينيات التي كانت تضم بقايا التفكير الإحيائي والرومانسي إلى جانب التفكير الشعري الحداثي الجديد، وهو الانطباع الذي يؤكد بأن التغيير في القصيدة طبيعة ووظيفة وأداء لم يكن دفعة واحدة حتى لا يتعرض المجتمع الشعري والثقافي إلى التفكك والانهيار السريع، وإنما كان يتم مرحليا، ثم يأخذ صيغا تعبيرية ترتبط بالأعماق العربية المتغيرة هي الأخرى، وبالتالي يعبر عن هذا التغيير بأشكال بنائية قادرة على التجدد والتطور وعلى بلورة الوعي الفني الفاعل والمؤهل للقيام

بوظيفة تشكيل الخريطة الفنية عند رواد الشعر الجديد بناء وتعبيرا، على ضوء التحولات التي أصبحت تطبع الراهن الإبداعي والمعرفي بمنظومته الفنية المعقدة، وقوانينه الإجرائية الجديدة القائمة على التعددية التعبيرية والرؤية الموضوعية الشمولية التي تستند إلى التنوع الفكري، ووحدة الشكل الفني، مع انفتاحه المستمر على أدوات التعبير الدرامي الموضوعي.

الهوامش:

(1)- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، ط4 بيروت: دار العودة، 1983، ص : 253.

(2)- محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، ط1، بيروت، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص: 20.

وينظر كذلك: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال، 1991، ص :34.

(3) حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، ط3، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 1984، ص 289.

(4)- غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1981، ص : 164.

(5)- عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الشرق العربي، ص :69.

(6)- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار الأدب، 1962، ص :25.

(7)- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة ، 1982، ص: 148.

(8)- أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط5، بيروت، دار الملايين 1973، ص :84.

(9)- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، بغداد وزارة الإعلام، ص :100.

(10)- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة مكتبة عين شمس، ص 190.

وينظر كذلك: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي 1984، ص: 125.

وأيضا: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط2، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985، ص 302.

مجلة إشكالات، دورية نصف سنوية محكّمة تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست – الجزائر

جمالية الانزياح التركيبي في الشعر المغربي القديم

أسلوب الحذف في شعر الحصري الضرير

د. رضوان جنيدي
المركز الجامعي لتامنغست

ملخص:

ستحاول هذه الدراسة مستعينة بالوسائل النحوية والبلاغية محاصرة نصوص أبي الحسن الحصري القيرواني الحاملة لتجربة الأنا ونفحتها المأساوية بتتبع جماليات الانزياح التركيبي مجسدا في أسلوب الحذف، وتنطلق من أن النص الشعري هو حدث تواصلي مركب ذو بنية مكتفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل؛ والشعر لغة حية، تتلاءم فيها عناصره إيحاءا، وتنسجم تعبيرا، لتأخذ مداها في تحديد اللحظة الشعرية، وإبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية؛ إذ النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة، وهو ما أقرّه الخطاب النقدي المعاصر حين رأى أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر.

———————

جمالية الحذف:

قضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية، وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها[1] اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك[2]، فإن البلاغة العربية تخطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق "مشكلا في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو جوهرة فلتت من عقد قياس النحويين وضوابطهم[3]، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل محْرِمٌ يطلب من المتلقي "وصل

ما قطع في البنيات التركيبية، لملْء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخرّماً بما ينتج عن عملية الحذف"[4].

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول الرماني (- 386هـ): "الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[5]، ولن تكتفي الدراسة بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية والصرفية، وإنما ستتجاوزه إلى إبراز الأثر البلاغي محاولة معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير.

إن كل حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين - بدونهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد — هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هي التي عدّها ابن رشيق المسيلي من أنواع البلاغة حين قال عن الحذف:" وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورا"[6].

والأنا/الشاعر في نص الحصري القيرواني الضرير عندما يبني نصه فإنه يختار له من التراكيب ما يرتضيه، موافقا بين النظام اللغوي والإبداع الشعري، معتمدا طريقته الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

ومن ثم يفجر أسلوب الحذف في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقب عن الإيحاءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثا عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الأنا/الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما يمثل نصا قرينا ينتجه كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص.

2-1/أ: حذف المسند أو المسند إليه الاسميين:

تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن،

يقول علي الحصري[7]: (الوافر)

نَبَا بَصَرِي فَنَابَ الْقَلْبُ عَنْهُ   وَبِتُّ بِهِ أُلِحُّ وَلاَ أُلِيحُ

أَلَمْ تَرَ أنّنِي بِهُدَى فؤادي   تَبيَّنَ لي مِنَ الحَسَنِ القبيحُ

فلو تُرِكَ المسيحُ يُرِيدُ بُرْئِي   لقال: كَفَتْ بَصِيرَتُكَ المسيحُ

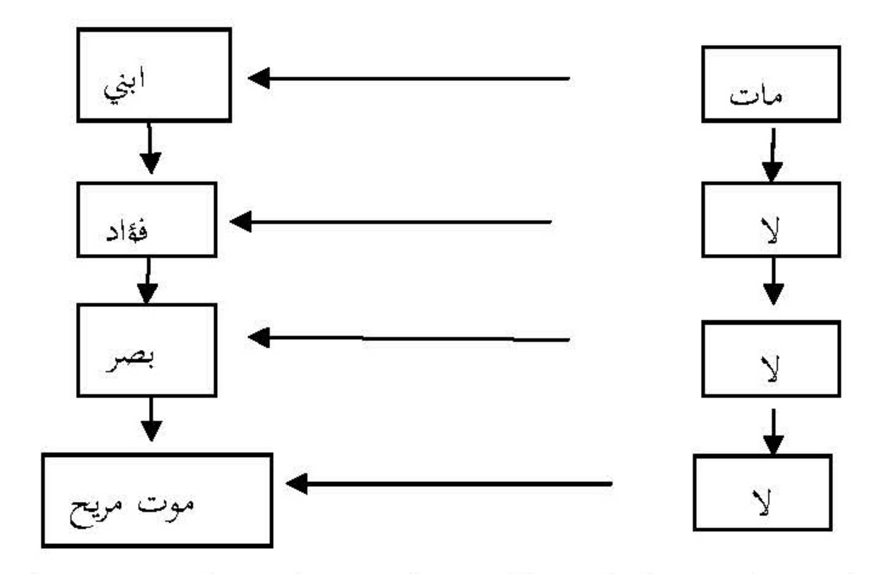
ومات ابني فها أنا لا فؤاد   ولا بصرٌ، ولا موتٌ مُريحُ

البنية التركيبية للبيت الرابع تخلّلها حذف المسند، تولد عنه إيجاز، والعناصر التي يمكن أن تسدّ تلك الفراغات كي يظهر المعنى العميق لكل تركيب قد تقدر: لا فؤادٌ لي يهديني ولا بصرٌ لي أبصر به، ولا موت مريحٌ ينقذني من شقاء الحياة.

وقد اجتمع في البيت الحذف والتنكير مكونين قوة تعبيرية إيقاعية تجعل صورة الشاعر المفجوع شاخصة في ذهن المتلقي؛ فبعد صبره لفقدان البصر واستعاضته عنه بقوة البصيرة شكّل موت الابن الحدث المأساوي، ونبه وعي الأب المفجوع، لتتراءئ له بشاعة الفقد، ويقف وجها لوجه أمام المأساة.

وتكرار أداة النفي(لا) ثلاث مرات ترسيخ لدلالة الفقد وعموميته المعبر عنها بالتنكير، والاكتفاء بعد حرف النفي بالمسند إليه إنهاء للجملة وقطعا لإطالتها، ليحمل الحذف دلالات عميقة توحي بتفخيم معنى الفقد والسلب، وكأنه نفي عمّ كل الأفئدة والأبصار؛ فالشاعر افتقد بصيرته وأفئدة الجميع، وعمّه الظلام الذي خيّم على كل من حوله ليكون بذلك النفي شاملا موحيا بعظم المصاب، بالإضافة إلى دلالة الوحدة والعزلة، إذ الشاعر فقد فؤاده وأفئدة من حوله، وسلب بصره وأبصار الآخرين، وازداد شقاء لأن الموت لا يريحه من حياة الوحدة.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الجمل القصيرة الموصولة بواو الجمع والمشاركة كونت إيقاعا ترجيعيا متوازنا ينتهي في كل مرة بنون ساكنة تقطع الصوت مثلما قطع الموت الابن من عالم الأحياء مشكلة ثنائيات تتوزع بهذا الشكل: (مات، ابني)، (لا، فؤاد)، (لا، بصر)، (لا، موت مريح):



ليحمل الموت دلالة النفي المكرر، ويماثل الابن الفؤاد والبصر وانعدام الموت المريح، وفي تقصير الجمل تلاؤم مع قِصَرِ عمر الابن، وانتفاء وجوده حمل التركيب على حذف دلالات الامتلاك والاستحقاق (لي، عندي)، ليتشاكل الحذف التركيبي مع الدلالة والإيقاع، إذ لو ذكرت المحذوفات لاختل إيقاع بحر الوافر.

ويحقق الشاعر بأسلوبية الحذف خرقا للضوابط اللغوية، هو"شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[8].

إن الحصري الضرير يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوفات مستعينة بتقدير العناصر، يقول[9]: (الرمل)

سُلِبَتْ أنفسَ عِلْقٍ راحَتِي دُرةً بيضاءَ صيغتْ من عَلَقْ

لوْذَعِيٌّ كنت أرجو كونه خلفًا منّي إذا المـوت طرَقْ

خرقت البنية الشعرية للبيتين قواعد نحوية خرقا تحمله رويّ القصيدة الذي سُكِّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه بـ: "باب ما يحتمل الشعر"[10]، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الرمل فرض تقييد الاسم المجرور ثم الفعل الماضي ليتحقق التوازن الإيقاعي، وتماثل القافيتين، ويظهر حذف المسند إليه في (لوذعيٌّ) المقدر بـ(هو)، وأسلوبيته في بناء صدور الأبيات متفرقة في قصائد تعتمد هذا الحذف الوارد مبتدأ، ليوجه انتباه المتلقي إلى الخبر الذي يتضمن جوهر صفات الابن

الفقيد من خفة وذكاء وظرف وحدّة فؤاد، وفصاحة لسان، كأنه يلذع بالنار من ذكائه، ليكمل الصورتين المجازيتين الواردتين في البيت قبله: وتظهر سيطرة الشاعر على الأدوات الفنية للمجاز اللغوي، وما سيتم به من المبالغة التي هي أثر من آثار الخيال، ومن تجسيم زاخر بالحركة والألوان، وتشبيه الابن (المحذوف في التركيب) بالعلق النفيس المبدل من الدرة البيضاء المصرح بهما: ادعاء بأن الطرف الثاني من التركيب التشبيهي لا يساوي الطرف الأول المحذوف في الصفات وحسب، بل يتجاوزه إلى إمكانية أن يسدّ مسدّه، ويكثف بذلك المعنى الذي يفضي إلى أعمق الدلالات متجاوزا بذلك المعنى السطحي، ويدعم هذه الصورة بالمجاز المرسل مطلقا الجزء (راحتي) ليريد به (الكل) المعادل للشاعر لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (سُلِبَتْ)، وتبرز إيحاءات القهر التي استشعرها الأب المفجوع.

وهذه التوليفة من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية تتعاضد لتؤكد هزيمة الأب أمام فجيعة الموت وترسم المشهد المأساوي المفجر للمواجهة والتخطي، يقول[11]: (الطويل)

فنيت هوًى إلاّ حُشَاشَةَ مُهْجَتِي أَجُولُ بها في مربع ومصيفِ

فَرِيدٌ من الأحباب أبكي طلولهم وأكثر فيها لو شُفِيتُ وقُوفِي

يتكرر حذف المسند إليه، ويختلف العنصر المحذوف المقدر، فبعد أن اعتمد الشاعر الخصيصة الإيقاعية المتمثلة في إطالة صوت النون في ضمير المتكلم المفرد المنفصل أو تقصيرها عمد إلى خرق التركيب النحوي بحذف الضمير (أنا)، والتركيز على المسند الخبر (فَرِيدٌ) للفت الانتباه إلى وحدته وافتقداه الأنيس.

وترتفع أصوات فواعل المنع في التجربة العشقية محاولة صد العاشق المأساوي، يقول[12]: (الطويل)

عرفت ذنوبي هل إليك شفيع عثرتُ أَقِلْنِي أو فسوفَ أضيعُ

عقابك مثلي أنت عنــه رفيعُ عُبَيْدٌ ذَلِيلٌ سَامِعٌ ومُطِيــــعٌ

وَمَوْلًى عَزِيزٌ مِنْ طِرَازِهُمُ الْعَالِي

يستمد الشاعر تجربته العشقية من تجارب العشاق المأساويين الذين فنوا في عشقهم ورفضوا فواعل المنع، ويعتمد في البنية الشعرية لهذه الأشطر أسلوبية الاستفهام،

وما حملته من دلالات الاستعطاف والشكوى، وهو ما استدعى حذف ضمير المتكلم (أنا)، ليكثف الخبر وينبه إليه، ويوظف جملة من الخصائص الأسلوبية المفجرة للدلالات العميقة: التصغير وما يوحي به من معاني الذل والقهر والوجع والافتقار، والتنكير للتعميم والشمولية، والتنوين لقطع الصوت تركيزا على الصفات، ثم خصيصة الفصل والوصل لإحداث التوازن الإيقاعي (عَنِيدٌ- ذَلِيلٌ- سَامِعٌ)، ثم إيقاف تداعي الصفات وتواصلها لكسر رتابة الإيقاع، ومفاجأة المتلقي باستئناف العطف، إذ المتوقع من الفصل بعد الوصل أن يحمل دلالات تباين ما قبلها؛ ويساهم حذف المسند إليه (أنا) في عدم اختلال إيقاع الطويل.

2-1/ب: حذف المفعول:

يقول الشاعر مخاطبا العيد الذي أتاه يحمل السعادة والأفراح[13]: (البسيط)

أبدلت يا عيدُ عيني حامِ من سَامِ ففاض جفني بما أفضى إلى يامِ

قد كنت هيمانَ مهمومًا بلا جلدٍ فزدت ضعفين في همّي وتهيامِ

عَهِدْتُ ليلتك البيـــــــضاء نيِّرةً فمالها كحَّلت عيـــني بإظلامِ

حتى تناسيتُ مـا عوّدتُ من فرح وقبحُ يـــومٍ يُنسِّي حُسْنَ أيّامِ

[...]مخايلٌ فيــك راقتني محاسنُها سَرَّت ببـــــدءٍ ولم تسرُرْ بإتمامِ

تبرز الأبيات مدى اهتمام علي الحصري بالتراث الديني ونهله منه واستقائه من معينه، وهو ملمح بارز في أشعاره، يسهم في الإفادة من مضامينه المتعددة "والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية"[14]، ويركز الشاعر على صورة مستوحاة من قصة النبي نوح عليه السلام وأبنائه معتمدا التشبيه الدال على محاولة: "مقارنة الشاعر بين واقعه الذي يحاول التعبير عنه وما يرمز إليه في الإطار التاريخي ليضفي الثاني على الأول الذي يزداد بروزا وعمقا وامتدادا؛ فقد رمز بحام ابن نوح عليه السلام إلى الجنس الأسود، وبسام إلى الجنس الأبيض، والسامي: كلمة تطلق على الذهب والفضة، ليكون الشاعر بفقده ابنه عبد الغني قد أبدله العيد سواد العين من بياضها، لتذرف طوفانا من العبرات يغرق يام ابن نوح الذي أغرق بالطوفان.

وبالعودة إلى أسلوبية الحذف المعتمد في البيتين الأخيرين بالتركيز على الفعل وخصيصة المقابلة (سَرَّتْ بِبَدْءٍ- لَمْ تَسْرُرْ بإتْمَامِ) : يمكن تقدير المحذوفين (سَرَّتْنِي) (لم

تسرُرْني)، وإسقاط عنصر المفعول به في البنيتين لم يتمخض عنه أي لبس أو غموض بالرجوع إلى(راقتني)، لكن الإبداع البلاغي جعل الشاعر يفضل الحذف لتركيز العناية على الفعل ونقيضه، ولينتقل بهذا الخرق إلى تعميم السرور الذي كان موجودا ثم انعدم بموت الابن، ويفسح بذلك المجال للأحزان لتحل محله ويستمر جاعلا هذا التفجع عاما شاملا، وقد سبق هاذين الحذفين إسقاط أحد المفعولين اللذين يتعدى إليهما الفعل (ينسّي) في البيت الرابع، إذ يمكن تقدير الحذف بالقول: ينسّي الإنسانَ حسنَ أيام لمقام الحكمة التي ورد فيها، ويدعم هذا الحذف بظاهرة الالتفات[15] عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليفاجئ المتلقي، وينقل التجربة من الشخصية والتخصيص إلى الحكمة والتعميم، مركزا على فعل نسيان المسرة وبقاء الحزن والآلام، يقول متذكرا أيام الوصال[16]: (الطويل)

حُسِدْتُ عليه قاتل الله حاسدي   فضنّ به الدهر الذي كان يَسْمَحُ

حَمدتُ زماني فيـــــه ثم ذممْتُه   ومازال هذا الدّهر يُهْجَى ويُمْدَحُ

حَديثٌ له في النفس لستُ أُذِيعُهُ   فتذكارُه يُواسِـــــي الفؤادَ ويَجْرَحُ

يكثر الشاعر من تشخيص الدهر، ويعده مانعاً من موانع تجربته العشقية المطالب بكتمانها، ويعتمد خصيصة الحذف في البيت الثالث مركزا على فعل (يجرحُ) إدراكا منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظا على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يجرحه (الفؤادَ)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالات الإطلاق لتعمّ الجراح الفؤاد وغيره، وتزداد بذلك تأثيرا وإيلاما إذ فعل المواساة أتم جملته:

(يُوسِي الفُؤَادَ) في حين بقي فعل الجرح (يَجْرَحُ) مستمرا، يقول الحصري القيرواني[17]: (الخبب)

صَنمٌ للفتنة منتصبٌ   أهواه ولا أتعبَّـــــدُهُ

صاحٍ والخمر جنى فَمِه   سكرانُ اللحظ مُعَربِدُهُ

ينضو من مقتله سيفا   وكأنّ نعاســاً يُغْمِـدُهُ

فيُريقُ دمَ العشاقِ به   والويل لمن يتقلّـــــدُهُ

كلاَّ لا ذنب لمن قَتَلَتْ   عَيْنَاهُ وَلَمْ تَقْتُلْ يَــــدُهُ

في الأبيات حذوف كثيرة: حذف المسند إليه في أول صدري البيتين الأولين تركيزا على المسند (الخبر)، وتعميم بالتنكير والتنوين لقطع الصوت والتوقف عند الصفتين، وفي البيت الخامس حذف المفعول مرتين وهذا النوع من الحذف قال فيه الجرجاني "وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنّك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزمُ ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلُص له، وتنصرف بجملتها، وكما هي إليه"[18]، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل القتل غير الموجب للثأر أو دفع الدّية، فميته شهيد في ساحة العشق، ويرسم الشاعر المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء، وهي خصيصة مأساوية تعضدها المطابقة بين الفعل ونقيضه قَتَلَتْ ـ لَمْ تَقْتُلْ، ويمكن تقدير المحذوفين: (قتلت عيناه العشاق ـ ولم تقتلهم يده).

أما على مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخّر هذا الحذف لبناء إيقاع الخبب وإحداث التوازن الصوتي بين الفعل ونقيضه المفجر للإيحات المأساوية، يقول الشاعر[19]: (الطويل)

وفتني دموعُ العين والصَّبْرُ خانني	فجُرِّعتُ في حُبِّي لـــك المرَّ والحُلْوَا
وضقت بهذا الحب ذرْعًا وحيــلةً	فحتّى متَى أشكو، ولا تنفعُ الشَّكْوَى
وهبْتَك حظّي من سرور ولـــذّة	فجازيتني أن زدتُ بَلْوَى على بَلْوَى
وشَى عندكَ الواشون بي فهجرتني	وحمَّلْني في الحبِّ مـــا لم أكن أقْوَى
ولو أنَّني إذ كنتُ عندكَ مـــذنبا	وجدتُ سبيـلاً حيث أسألك الْعَفْوَا
وصالُك لي مُحْيِي وهجرُكَ قـاتِلي	وحبُّكَ شُغْلٌ كنت مـــن قبله خُلْوَا

الافتقار العشقي يكوّن بنية لغتها ألفاظ من قاموس الشقاء والعذاب، وتصوير فني لمشهد الفراق القاتل والهجر المؤجج لنيران اليأس المفجر لطوفان الدموع مما دفع بالشاعر العاشق إلى اختيار الأسلوب الإنشائي الاستفهامي وأخرجه عن معناه الأصلي إلى معنى الشكوى؛ واستعان الشاعر بأسلوبية الحذف التي لا يكاد بيت من الأبيات السابقة يخلو منها: حذف العنصر المكمّل للفعل (أَشْكُو) تركيزا على الشكوى واستحياءً من المشكو منه، إذ المحب المأساوي يصرّ على الاستمرار في عشقه مدركا أن نهايته مأساوية، معمما الشكوى لتتفجر الإيحاءات: (أشكوك- أشكو الحب- أشكو نفسي-

أشكو الواشين- ...)، ولا تتوقف الدلالات المقدرة معبّرة عن الحالة المأساوية، ويتماثل هذا الحذف مع الحذف الذي أصاب البنية التركيبية الموصولة به: (لا تنفعني الشكوى) ليشمل حذف المفعول الشاعر الشاكي، ويتعدّاه لكل من عانى الافتقار العشقي، واكتوى بناره، ويقع الحذف في البيت الثالث محققا التركيز على زيادة العذاب الدالة على آلام الهجر: (زدتُ نفسي بَلْوَى) إذ المحب وهَب المحبوب سعادةً، فجازه بأن جعل شقاءه يتضاعف، مصرحاً بذلك: (زِدْتُ) ليقع في المنطقة الوسطى بين البريء والمذنب.

ويظهر الحذف في البيت الرابع: (ما لم أكن أقوى على حمله)، وهذا العنصر المحذوف كان التركيب التام سيضعه في موقع قافية البيت، ويترتب عنه تكرار مخل ببلاغة التركيب، ليتم بذلك التركيز على تأكيد عدم القدرة على تحمل مشاق الهجر الذي سعى إليه الواشون/ فواعل المنع، والبيت الخامس حافظ الحذف فيه على إيقاع بحر الطويل مثل بقية الأبيات، وركز على انعدام السبيل الموصل إلى المحبوب أو ما يعوضه أو يشبهه، وهو ما توحي به دلالة التعميم بعدم الذكر: (وجدت سبيلا إليك).

نهج الشاعر أسلوب التوازن الإيقاعي باعتماد أسلوبية الترصيع بتقصير البنيات التركيبية، وتكون بذلك أكثر ملاءمة للتأثير في النفس لتقارب الرنين الإيقاعي وحذف العنصر المقيد لما يشغل الشاعر: (وحبُّك شُغْلٌ لي) تركيزا على دخوله دائرة العشق المؤدي إلى الموت، لكثرة فواعل المنع المعبر عنهم في البيت الأول المسند إلى فاعل مجهول مفجّر للإيحاءات العميقة: (جُرِّعتُ في حبّي).

1-2/ج :حذف الموصوف:

قال الحصري يمدح أحمد بين سليمان بن هود حين استولى على دانية[20]: (الوافر)

كذا تفتض أبكارَ البلاد ولا مهرٌ سوى الْبِيضِ الْحِدَّادِ

اعتمد أسلوبية الاستعارة مشخصا البلاد التي شبهها بالعروس، لتنبثق من هذه الصورة إيحاءات الفرحة والاحتفال بالفاتح العريس الذي قدم المهر لأهل دانية، ليتم التملك والامتلاك، وتثبت القوامة المفضية إلى الطاعة والانصياع، وحذَف الموصوف (السيوف) لتحل محلها صفة البياض والحدّة والمضاء، مختزلا جوهر المحذوف في هاتين الصفتين للدلالة على أن بياضها ينم عن جودة المعدن الذي صنعت منه هذه السيوف

(المحذوف)، وقطعها بحقيقة النصر واستحقاق الاحتفال، وحذف أسماء الأسلحة الوارد في القصائد ظاهرة لغوية وبلاغية تضمنتها البنية التركيبية في شعر الحصري، يقول[21]: (الوافر)

على تعمير نوح مـــات نُوحُ   فنائحةٌ لأمرٍ مـــا تنوحُ
أمعلولاً بعبرته عليلـــــــاً   لحاه على البكا لاحٍ صحيحُ
[...]وجرَّحَ كل جارحة بجسمي   مُفَضَّضُهُ ومُــــذْهَبُهُ الجريحُ
فلما مات مُتُّ أسًى علــــيه   كأنّي كنتُ جسماً وهْوَ رُوحُ
فناديتِ القـــــريحَةَ: أبّنيه   فقالت نعم مـا اقترحَ القريحُ
سلامُ الله والصّـــــلوات تترى   على قمرٍ أنـــارَ به الضريحُ
على زهرٍ أنارت منــــه أرضٌ   تهبّ له مـــن الفردوسِ ريحُ
فنمَّ على الثّرى طيـــب يفوح   ونورٌ من محاسنــــه يلوحُ

في البيت الأول حذف الموصوف (امرأة) لتنوب عنه صفة تدل صيغتها على تحققها واستمرارية اتصافها بها، وعمد إلى تنكير الصفة (نائحة) ليحقق إيحاءات غنية بالمعاني المطلقة مما يترك نوعا من الغموض يتلاءم مع دلالات (لأمر ما)، فينتشر النواح مثلما انتشر جذره في سطح البيت: نُوحٍ- نُوحُ- نَائِحَةٌ- تَنُوحُ.

ويستمر الشاعر في حذف الموصوف تركيزا على صفته التي تتفجر إيحاءاتها بالتنكير والتنوين لقطع الصوت، ودعوة المتلقي إلى الوقوف أمام شمولية هذه الصفة (معلولا) (عليلا) الموحيتين بالعلة القاهرة والسقم غير المحتمل، وينوب عن الوجه المضيء المتلألئ بألوان الفضة والذهب الممتزجة بحمرة الدماء، وتتوالى الحذوف: وتحل محل الموصوف (الأب) صفة (القُرْح) الذي لا يندمل فيبرأ، تفخيما للمصاب وتهويلاً لفداحة الفقد، ويلجأ إلى أسلوبية الاستعارة، ويخفي المشبه (الابن الفقيد) مصرّحا بالمشبه به تحقيقا للمبالغة وإثارة للمتلقي؛ فهو لم يفقد طفلا مثل بقية الأطفال وإنّما فجع في قمر منير واراه التراب، وأثكل بزهر فواحٍ أنار الأرض، وتجاوبت مع أريجه نسائم الجنة تشيّع محاسنه التي أشبهت المصابيح (مشبه به محذوف) في إنارتها للمكان، إيذانا بقرب انتقاله إلى جنان الخلود، ويحقق الحذف التركيبي وأسلوبية الاستعارة التصريحية ثم المكنية دلالات النواح المستمر دون انقطاع، وإيحاءات الفقد المفجع لقلب الأب المكلوم، قال الشاعر في رثاء المقتدر بن هود[22]: (الطويل)

أعزّ من اقتادَ الخميس إلى الوغَى وأكرمُ من يُدعى له فوقَ منْبَرِ

تلثم حياءً يا زمانُ من العـــــلا مضيتَ بمعروفٍ وجئت بمُنكرِ

مَضيتَ فما للأرضِ بعدكَ لم تَمِدْ وما لسماءِ المجدِ لم تتفطــــَّرِ

بعثتُ بِهَا مشقوقةَ الجيب ثاكلاً وإنْ فتقتْ ريحَ العـــزاءِ بِعَنْبَرِ

حَذَفَ الشاعر المسند إليه تركيزا على الخبر الوارد بصيغة (أفعل) التفضيل، ولم يصرح بالمفضل عليهم تعظيما للفقيد إذ يصعب تحديد عدد الذين فُضِّل عليهم أو حصره، وربط ذلك بحذف الموصوف (الجيش) بالإحالة إلى صفته الدالة على كثرة العدد (الخميس)، ووظف أسلوبية التشبيه البليغ بعد أن شخص الزمان؛ وفي الصورة التشبيهية انزياح بإضافة المشبه به إلى المشبه، يوحي بدلالات عميقة عضدتها معاني: زلزال الأرض وتفطر السماء الدالتين على فقدان النظام نتج عنه اهتزاز التشبيه البليغ، وتغير ترتيب طرفيه، وفي البيت الأخير حذف لعائد ضمير الغائب المفرد المؤنث (ها) المقدر بـ (قصيدة مرثية) تركيزا على صفات الحزن والتفجع، ليثري بهذه الأسلوبية دلالات الرثاء والتأثر الشديدين، وقرن ذلك بأسلوبية الاستعارة مصورا المرثية امرأة تندب ميّتها، وتشق جيبها، وتواصل بكاءها، معتمدا خصيصة وصل الحالين (مشقوقة، ثاكلا) .

2-1/د :حذف أداة النداء وأداة الاستفهام:

يستخدم علي الحصري القيرواني حذف أداة النداء في أساليب تتضمن معاني دالة على الدعاء أو الاستعطاف أو التحسر أو التشوق إلى رؤية المخاطب، وهذا النوع من الحذوف كثير في شعره، وقد خصّ في النداء الذي سقطت أداته المخاطبَ العاقل، يقول[23]: (البسيط)

أفْدِي النّساءَ سِوَى أُمٍ لَـــهُ نشزتْ وباعتِ الفحلَ منّـــي بالْمَخَانِيثِ

أستغفرُ الله من عهـــد التي نكثت فاستبدلت بي وما عهـــدي بمَنْكُوثِ

عبد الغني اسكُنِ الفردوسَ في ظُلَلٍ وَاطْمُثْ من الحُورِ سِرْبًا غيرَ مَطْمُوثِ

تركت خيانة الزوجة أم عبد الغني أثرا مؤلما في قلب الشاعر، لذا يتهمها الزوج المغدور بالنشوز، ويتجاوزها إلى زوجها الجديد، فيتهمه بالتخنث، ويؤصل هذه الصفة معتمدا جمع الكثرة(المخانيث) بدلالته على ما لا نهاية له، ويمد حرف (الخاء) بإطالة صائته لما يحمله هذا الحرف من دلالات: الوضاعة والخسة والعيوب النفسية، وما في

(التاء) من إيحاءات بالأنثى، ويحذف مقيد الفعل نكثتْ في البيت الثاني للتركيز على الفعل، وإطلاق إيحاءات الغدر، والسياق يحيل إلى تقدير العنصر المحذوف: نَكَثَتْ عَهْدِي.

ويترفع عن إيراد الزوج المخنث الذي اختارته الزوجة الغادرة، فيحذف ما يوحي به في: (استبدلت بي) إلحاحا على فعل الاستبدال ونكث العهود، ويقدر العنصر المحذوف: (مخنثا)، ثم يحذف أداة النداء في بداية صدر البيت الثالث لدلالة بلاغية توحي أن المنادى قريب من الشاعر قلبا ومكانا، يركز عليه الاهتمام لتصدره الكلام، يقول[24] ساخطا على الدنيا: (مجزوء الوافر)

فيا ما أخدعَ الدنيـــــا وأخبثها وأختنها

وأقطعها إذا وصـــــلت محبيـــها وأخونها

وأوأدها لمولـــــــــــودٍ تنشب فيــــه برثنها

أرى شرس الحيـــاة غدًا يفارقها ولينـــــــها

فما لي والغــــــرور بها ألست أرى تخـــوّنَها

حَبِيبَ الْقَلْبِ صلْ شفتي بلثمك حيث أمكنَها

بمسكنة سألت فقــــلْ لمشتاقٍ تمسكـــن:ها

ينحرف الشاعر (بياء) النداء إلى دلالة التنبيه والتحذير من الدنيا والاغترار بها، معتمدا أسلوبية التعجب، وما توحي به من استعظام شرور الدنيا، ويخرق البنية التركيبية التعجبية مركزا على الأفعال المتصلة بالضمير الغائب المفرد المؤنث المحيل إلى الدنيا، لتلتصق هذه الصفات بها وتلازمها، والمتلقي لا يجد عناء في تقدير (ما التعجبية) المحذوفة؛ وللإيحاء بقرب الابن والمناجاة حذفت أداة النداء تركيزا على المنادى المستغنى عنه بصفته المفجرة لدلالات الحبّ وفاجعة الفقد وآلام الثكل: (حبيب القلب)، واضطراب الشاعر وفقدانه الأمان والسعادة تجلى في كثرة الحذوف: حذف مفعول (سألتُ) إلحاحا على فعل السؤال والتحسر، وهو ما حصل مع اسم فعل الأمر (ها) ليركز على معنى المنع: فلا يكتفي الأب بأخذ القبلات بل ينعم برؤية الابن المثلجة لصدره المطفئة لنيران شوقه، ويتحقق بهذا الحدث الوصال، يقول[25] (المنسرح)

عَبْدَ الغنيّ اقترب فـــلا وأبي ما رقّةَ العيش لي ولا رفــغا

قبرُك روضٌ أحبُّ زورتَـــه ولو وطئت الشِّظَاظَ والرَّدَغَا

لا فرحت كل طفلة كحلَتْ بعدك عينا وزرَّقَتْ صَـدَغَا

تراكَ يوم الحساب تشفعُ لي إذا التقينا ولي إليـك ضُغَا

إن إحساس الشاعر بقرب ابنه الميت قلبا ومكانا أدى إلى حذف ياء النداء، ليتضمن التركيز على الابن المنادى نوعا من المناجاة والتوسل الذي يجسد المأساة، ويصور حال الأب المفجوع الفاقد لطعم الحياة والمستشعر ضيقها، إذ تحولت إلى جهنم تدفع الشاعر إلى الاغتراب عنها والتذمر منها ونشدان الفكاك من براثينها، ويستعين بأسلوبية التشبيه البليغ مطابقا بين قبر الابن والروض الذي بقي مكانا وحيدا في أرض الشاعر البائسة الممتلئة بالأوحال والأخشاب المعيقة للشاعر في سيره إلى روضه، وأورد المشبه به نكرة للتنكير والاستعظام، وقطع إطالة الصوت بالتنوين ليتوقف المتلقي عنده، ويتأمل هول المصيبة التي قطّعت كبد الشاعر، ودفعته إلى أن يرمق الحياة بعين ساخطة تشع بدعاء زوال الحسن وانعدام الزينة في الحياة، ويحذف من البنية التركيبية لصدر البيت الرابع أداة الاستفهام ليحقق دلالة حيرة الشاعر أمام تحقق أمنيته في شفاعة الابن البار فيه الذي استعطفه متذللا إليه مستكينا، وهذا الحذف يلائم إيقاع المنسرح، وهو ما يؤكد سبب قصر الشاعر للممدود (ضُغَاء)، وهذه الضرورة الشعرية التي خرقت القانون الصرفي ليمدّ حركة الغين مدًّا طويلا يحقق دلالة التذلل والإصرار عليه، وهو ما يدفع للحديث عن نوع من الحذوف يلحق البنية الصرفية.

2-1/هـ : الحذف في بعض البنيات الصرفية:

لعل الظاهرة التي تلفت الانتباه هي تكرار الشاعر قصر لفظة (بكاء) خارقا بنيتها الصرفية، وعدد هذه الخروق يتجاوز أربعة وعشرين خرقا مقارنة بورودها على صيغتها الأصلية في تسعة مواضع في الديوان، يقول[26]: (متقارب)

حَلَى أبويْه سنًى في سناءٍ فكان ابن بدر الدّجى من ذُكَا

وكنت أقول ســـرورًا به سأملكُ دهــــري إذا أَمْلَكَا

فلمّا نمى وسمــــا يافعًا ورعت به الصّمَــــمَ الفُتَّكَا

شكا علّةً فشفـاه الرّدى وأورثني العِلَلَ النُهَّــــــكَا

وغادرني بين شوك القتادِ وإن كنت لولا التـــقى أَشْوَكَا

فما أستجيرُ بغير العِـــدَا ولا أستريحُ لغـــــــــير البُكَا

انتقى الشاعر (سنًّى) و(سناء) ليحقق توازنا صوتيا من التجنيس غير التام، مما يعد بذل الجهد للبحث عن معنى اللفظتين المتجانستين، ليضفي هالة من العظمة والإشراق والعلو والشهرة على ابنه، وهو ما يتلاءم مع الصورتين الاستعارتين في الشطر الثاني المكنى عن المشبه فيهما؛ فالأب بدر ينير ظلمة الليل، والأم شمس تخفي بأشعتها كواكب السماء، ليحقق التجنيس المذكور ما سمّاه الجرجاني بالفضيلة يقول: "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[27]؛ وتخترق البنية الصرفية للفظة (ذكاء) بقصر الممدود لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيّد بإيقاع المتقارب، ويحقق مدّ الكاف وإطالة صائتها استمرار الضياء وارتفاعه، وإطلاق ذلك ليعبر عن اتساع الحزن وطول الحسرة، وهو الخرق الذي لحق لفظة (البكاء)، وينسجم مع معاني الثكل وأحاسيس الغربة لانعدام الأنيس وكثرة الأعداء يقول[28]: (طويل)

أَفَاقَتْ مِنَ الثُّكْلِ البَوَاكي وَلَمْ أُفِقْ بل ازدَدْتُ ليس الطّبْعُ مثل التَّكَلُّفِ

أَبْعَدَكَ والدَّمْعُ الذي عـــزَّ هَيِّنٌ دَمُ العَيْنِ يَرْقَا أَوْ لَظَى القَلْبِ يَنْطَفي

عَقَقْتُكَ إنْ لَمْ أَبْكِ بالدم كـــلّه وَإِنْ لَمْ أَمُتْ بين البُكَـــا والتَّأَسُفِ

فرزؤك قدّ اليومَ كـــــــلَّ مسرَّد وذلَّ غَراريْ كــــــلَّ أبيضَ مُرْهَفِ

هو الدَّهرُ لا يرعَى الكريمَ فيرعوي ولا صَرْفُهُ يَكْتَـــــفُّ عنه فَيَكْتَفِي

ولكن أشدُّ النائبات عـــلى الفتى مفارقةُ الأحبابِ بعــــــد التّآلُّـفِ

وقربُ أَعَادِيه وشكواهُ دهــــــرَه إلى ذي شَمَاتٍ أو إلى غيرُ مُنْصِـفِ

عفاءً على الدنيا البـــــغي فإنَّما بشاشَتُهَا كالبـــــارقِ المتَخَطِّفِ

زَكا ابني في تســــــعٍ وأربعةٍ له ولم أزكُ في خمسين عــــامًا ونيِّفِ

تشاغلتُ فيها بالقريضِ عن التُّقَى ولم يشتغل إلاّ بلـــــوحٍ ومُصْحَفِ

ضيّق الحزن على الأب مقام التعبير عن الفاجعة، فحذف شبه الجملة (من الثكل) (أو منه)، ويعيد حذف المفعول به (ثكلا) لتقصير الجملتين وللتقريب بين النفي (لم) والاستدراك (بل) الذي انحرف به عن المعنى الأصلي (الإضراب)، ويثبت نفي الإفاقة، ويجعلها ضدا لازدياد الثكل الذي أصبح "وقفا على البطل المأساوي وحده، صار

البطل وحده حامل عبء قناعته، ووحده المسؤول عن تحقيق تلك القناعة، صار يعاني أمر العزلة الرهيبة في صدق مع الذات يبلغ تمامه، فلا تردد فيه"[29]، ولا تكلف، ويعمد إلى حذف همزة الفعل (يرقا) محققا إيقاع الطويل، وليعبر عن استمرار ذرف الدموع المصحوب بمد الصوت (القاف) وإطالته، ويحذف همزة الفعل (ينطفي) متقيدا بالقافية (الفائية)، ومحققا الإطلاق وإطالة مدّ الصوت، وتكتمل الصورة بإخراج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى دلالات النفي والتحسر، نافيا انقطاع الدمع وخمود النيران المشتعلة في قلبه المكلوم؛ ويخرق البنية الصرفية لكلمة (البكا)، ويمد حركة (الكاف) بصائت طويل، ويطيل الحسرة والآهات؛ والملاحظ من خلال التقطيع المقطعي للشطر الثاني أن إطالة الحركة بصائت طويل (مقطع مفتوح طويل– ص ح ح) لم تحدث إلاّ في كلمة (البكا)، والشكل يوضح ذلك:

وَإِنْ لَمْ	أَمُتْ بَيْنَلْ	بُ كَاْوَتْ	تَأَسْسُفِ
//0/0	//0/0/0	//0/0	//0//0
ب--	ب---	ب--	ب-ب ب
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعل

وَإِنْ لَمْ: (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص)، أَمُتْ بَيْنَلْ:(ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص)

بُ كَاْوَتْ: ←(ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ص)، تَأَسْسُفِ: ← (ص ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح).

ويتم التركيز على كلمة (البكا) بعدّها بؤرة الفاجعة تكرس الوعي المأساوي؛ ويحذف الموصوف ملحا على الصفة في موضعين من البيت الرابع: درع مسرد، وسيف أبيض مرهف، وارتباط الأسلحة بالحروب المجهدة للرجال قد يفسر كثرة الحروف المشدّدة في البيت: (قدّ– مسرّد– فلّ) وتكرار لفظة (كلّ)، وما تفجره هذه الألفاظ من إيحاءات: القطع والاستئصال والشق (قدّ)– وثلم حدي السيف (فلّ)، وثقب وخرز الدرع (مسرّدة) تماثل شدة هذه الحروف لصعوبة النطق بها وبناؤها على تكرار الحرف ساكنا ثم محركا، لتعضد أسلوبية الاستعارة المشخصة للرزء، ونقل المعنوي نقلا حسّيا مثيرا للمتلقي، يدعوه

إلى إكمال الصورة بالبحث عن المشبه به المحذوف الذي لم يجعله الشاعر مساويا للمشبه فقط، وإنما لقوة السقام وشدته سدّ مسدّ المحارب الشرس الذي هزم الشاعر الأب وسلبه درته، وهذه التجربة المأساوية دفعته إلى الوقوف عند حقيقة الدهر وبشاعتها التي شخصها معتمدا أسلوبية الاستعارة دائما مصورا الدهر شخصا خائنا غدارا لا ذمة له ولا عهد، ليتعجب من الإنسان الذي يعلم خطوب الدهر، ثم يستمر في التعامي عنها، ليحقق السعادة ويوقف وعيه المأساوي، متفاديا المواجهة، ويصرّ على الجهل والتجاهل، وهو مصوغ حذف مقيّد الفعل (يكتفي) بصروف الدهر، وما تحمله من دلالات الاستمرار في التعامي والإذعان، حتى وإن كان حَدَثُ مفارقة الأحباب شديدا على قلب المفارَق، ويزداد ثقلا إذا استشعر معه الاغتراب المعمق لأحاسيس البغض وكراهية الدنيا ومن فيها، ليقلب الإنسان المغترب بصره لا يرى إلاّ أعداءً يعمقون وحدته، إذ لا يرى فيهم إلاّ صفات الشماتة والظلم، وهو ما ركزّ عليه الشاعر بحذف الموصوف والتركيز على الصفة: (إلى إنسان ذي شمات، وإلى إنسان غير منصف)

ويحذف الشاعر في البيت الثامن المسند والمسند إليه مكتفيا بإيراد المصدر، ويطلق دلالاته ويعممها، ويقطع الصوت بالنون الساكنة داعيا المتلقي إلى الوقوف عند كلمة (عفاء) التي أخرجت الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الذي ناب فيه المصدر عن فعل الأمر(أعف) المحقر للدنيا والداعي إلى عدم الاغترار بها.

وإذا كان التنكير يحقق إيحاءات غنية بالمعاني المطلقة (عفاءً)، فإن تعريف الصفة (البغيّ) التابعة للدنيا المعرفة بـ (أل) يربط الدلالة بالواقع ليؤصل تلك الصفة (البغاء) في الدنيا تحذيرا منها وسخطا عليها، وذلك ما تحققه أسلوبية القصر "المؤدية إلى تقرير المعنى في ذهن المتلقي، وتأكيده بعد تحديده تحديدا واضحا وتعيينه وحصره"[30]، ما يساهم أيضا في إيجاز العبارة وتقصيرها لاحتمالها الإيجاب والسلب ويعتمد أداة القصر (إنّما) ليقصر سعادة الدنيا على سرعة الفوت والانقضاء؛ ويقوّي ذلك بأسلوبية التشبيه المجمل الذي لم يصرّح فيه بوجه الشبه "المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، والخط الفاصل بين الضوء والظلمة في بنية التشبيه، وهو مركز الثقل في توجيه وإنتاج محتوى الدلالة"[31]، ما يدفع المتلقي لإكمال الصورة التشبيهية، ويقف عند دلالات الحذف الموحية بأنّ ما كان موجودا في حقيقته لم يكن موجودا لسرعة انقضائه، وهو ما يجذر معاني الظلم والتشابه الطاغية على لحظات

السعادة الخاطفة، وتظهر الدنيا باعتماد أسلوبية الاستعارة امرأة تحذف من البنية التركيبية ليتم التركيز على صفة (البغي) فيها.

ويكثر الشاعر الحصري من حذف التمييز- خاصة تمييز الأعداد- وهو ما يظهر في البيت التاسع (في تسع وأربعة) لدلالة سياق الكلام على مثل هذا الحذف، ولكن اللافت للانتباه هو تغيير التمييز مقارنة بالموضع الثالث الذي حوى مميزا عدديا متبوعا بالتمييز (عاما)، وقد يدل ذلك عن مقصدية أرادها الشاعر إذ المنتظر أن يكون العدد مؤنثا (تسع) ليستقيم مع التمييز المكرر في كل موضع من مواضع البيت؛ وقد يبرر ذلك بالمحافظة على إيقاع الطويل، وذلك لا يمنع من الاستفادة من الفرق بين السنة والعام الذي ذكره أبو هلال العسكري حين ذهب إلى: "إن العام جمع أيام والسنة جمع شهور [...] ويجوز أن يقال العام يفيد كونه وقتا لشيء والسنة لا تفيد ذلك"[32]، ليتلاءم حذف السنين مع حذف الشهور، وتكون به مدة الابن سريعة في انقضائها مقارنة بمدة الأب التي تقاس بالأيام الثقيلة، وهو ما حققه التضاد:(زكا- لم أزك ، تشاغلت- لم يشتغل) ، فينفتح البيتان بالابن ويختتمان به، ويحصر الأب داخل عذاباته يجتر مرارتها، وينتقل بذلك من ضمير المفرد الغائب (هو) زكا إلى ضمير المتكلم المفرد (أنا) لم أزك: هو ـ أنا، أنا ـ هو.

وتخلص الدراسة إلى: تأكيد جمالية الحذف وتعبير هذا الانزياح التركيبي في النص المغربي- الحصري القيرواني الضرير تحديدا – عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي آثر بناءً انزياحيا يتناغم مع البناء النفسي، كما أضفى أسلوب الحذف على نصه ملمحا جماليا يوحي للقارئ بالكثير مما يود قوله بشكل مكثف، معتمدا في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة.

الهوامش:

[1]- دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأ منهجيا في الفكر اللغوي لابد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.

[2]- ينظر: بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4] -المرجع نفسه، ص.19

[5]- الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.

[6]- حسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،بيروت،2004،ص1/.251

[7]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان،تح محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج،مكتبة المنار،تونس،ط1963،1،ص301.

[8]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر،ط2، 1992، ص146.

[9]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص413.

[10]- أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص75. وهو يحيل إلى سيبويه:الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966،ج1، ص26.

[11]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص.231

[12]- نفسه، ص.112

[13]- نفسه، ص364-365.

[14]- إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص8.

[15]- في تعريف الالتفات ينظر: ابن رشيق: العمدة، المصدر السابق، ج2، ص57 وما بعدها.، وينظر- ابن الأثير(ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محيي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939، م2، ص4/.18

[16]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص.217

[17]- نفسه، ص143.

[18]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،تح محمود محمد سلام،مكتبة الخانجي،القاهرة،1984، ص.156.

[19]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص.238.

[20]- نفسه، ص.116.

[21]- نفسه، ص.310.

[22]- نفسه، ص.132.

[23]- نفسه، ص.390.

[24]- نفسه، ص.384.

[25]- نفسه، ص.401.

[26]- نفسه، ص356.

[27]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص5.

[28]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص405-406.

[29]- أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،ط1، 1982، ص95.

[30]- الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006، ص81.

[31]- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص422.

[32]- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1983، ص264.

مظاهر الفكر اللّساني الغربي في اللّسانيات العربية الحديثة

أ.عبد الرحيم البار
جامعة محمّد خيضر بسكـرة

الملخص :

استطاعت اللّسانيات الغربية أن تؤسّس لعلم اللّغة الحديث وفق منوال عصري ينطلق من معطيـات النظريات اللّسانيـة الحديثة المنبثقة عن أراء وأفكار أعلام اللّغة. فلا ضير من أنّ هذا الحراك اللّساني الغربي كان مواكبا للنّهضة العلمية التي طالـت العلوم الأخرى، فراحت اللّسانيات الغربيـة عمـوما والأوروبية على وجه الخصوص تستفيد من تجارب علـوم الدقيقـة والرياضيـات، وتأثّر المختصـون فـي المجال الهام بهذا النبض المعرفي الحديـث. وبعد قيـام المناهج والبدء في التأسيس الفعلـي للمدارس اللّغويـة لم تكـن اللّغة العربية على غرار لغات العالم الأخرى في منأى عن هذا التغيـر الحضاري اللّغوي المؤثر، بل أنّها تأثرت تأثرا واضحا بهذا المنعطف الحديث، فظهرت نماذج تتبنى النظريـات والأفكـار المؤيـدة لهذا التوجـه اللغوي الجديـد في عالم تسوده روح التطور والتقنية الحديثة.

Abstract

Western linguistics was able to establish the foundations of modern science of language through contemporary methods that start from modem linguistic theories which emanate from the point of views and beliefs of linguists. It is by no means that this movement in western linguistic coincided with the scientific renaissance that affected other sciences. Western linguistics,and the European in particular, benefited from the experiences of experimental sciences and mathematics. Specialists in the field have been influenced by this modern scientific pulse. After the rise of method and the actual starting of establishing the foundations of linguistic schools, Arabic language, together with other languages, was not an exception regarding these influential changes. It has been clearly influenced by this modern turn; patterns that adopt these modern theories emerged in a world dominated by technological development

من الواضح أنّ اللّسانيّات الغربيّة علا صداها كل الساحات اللّغويّة العالمية، وخاصة بعد ظهور الدّراسات الوصفيّة، والبنيويّة بزعامة فرديناند دوسوسير الذي أفضى طابع العلميّة على كل الدّراسات اللّغويّة؛ فاتسع نطاق الفكر اللّساني الغربي ليصل صداه الوطن العربي الكبير مشرقا ومغربا؛ مستندا في ذلك إلى تأثر المتطلّعين والمولعين بالدّراسات الغربيّة المختلفة. حيث ظهرت دراسات وأعمال شملت كافة الانجازات اللّغويّة الأوروبية خاصة والغربيّة بصفة عامة. فتمّ طرق باب المناهج على نحو المنْهَج التّاريخي، والوصفي والبنيوي، وظهرت عيّنات دراسيّة تتناول أعمال دوسوسير، وانتقلت إلى الاهتمام بالدّراسات الصوتيّة الغربيّة. واهتمت بنظريات اللّغة وتحليلها؛ كنظرية فيرث، ونظرية مارتيني، والنحو التوليدي التحويلي، وأمست السّاحة اللّغويّة العربيّة محطّة تبادل فكري ومنهجي يستمد قواه من فحوى الممارسات اللّغويّة الغربيّة؛ فظهر الأتباع والأشياع، ورافقتها أعمال لسانيّة لا تكاد تحيد على النّمط الغربي في التأليف والتصنيف، وراحت تضاهي النظرات اللّغويّة العربيّة الأصيلة كالنّظريّة الخليلية في علم الأصوات، أو النّظريّة الجرجانية في علم البلاغة، فلم يمضي القرن التاسع عشر، ويأتي القرن العشرين حتى اتضحت معالم الفكر اللّساني الغربي بكافة اتجاهاته في أرجاء المعمورة العربيّة، وظهر رواد المناهج، والنظريات الفكريّة اللّغويّة الغربيّة من بني العرب وراحوا ينظمون على نحو ما تمليه تلك المناهج ولا يكادون يفترون عنها في صغير أعمالهم أو كبيرها وأسّس لمفاهيم جديدة اعتلت المنصة اللّغويّة العربيّة كمصطلح البنيويّة العربيّة، والتّداوليّة، والوظيفية العربيّة، وظهرت معاجم لغويّة تحتوي مستندات غربية، وكثرت الترجمة، وولع الكثير من مثقفي العرب إلى إتباع ما تمليه لسانيّات الغرب باختلاف معطياتها بلا هوادة.

وربّما نقف هنا على نماذج لأعمال ينبع صميمها من المدّارس اللّسانيّة الغربيّة، ومناهجها الدّراسيّة، وإجراءاتها العملية، وقبل الانتقال إلى ذكر النّموذج العربي يجب تحديد أهم النظريّات والأعمال التي انبعث منها الفكر اللّساني الغربي التي كانت بمثابة الأدوات التي اعتمد عليها العرب في أعمالهم:

إذا تأملنا الدّراسات اللّغويّة منذ بدايتها؛ فإنّنا نشهد تأثرها بالرؤى والأفكار الفلسفية التي كانت سائدة في زمنها، فلا ضير أنّ ذلك كان المحرّك الأول والأساس لنشوء هذه المناهج اللّغويّة؛ فالمنْهَج التّاريخي نشأ متأثرا بفلسفة العلوم، وبالأخص النظريات التي

كانت تبحث في تطور حياة الإنسان والظواهر الطبيعية، منها على سبيل المثال 'نظرية داروين' التي صاغها في كتابه: (أصل الأنواع)، فنجد 'فرانز بوب' (Franz Bopp) يعرج على ذلك بقوله: "من الواجب عدّ اللّغات أجسادا عضوية مركبة، وفق قوانين ثابتة؛ لأنها تحمل في كيانها مبدأ الحياة النابضة، وتتطور وتموت بطريقة تدريجية، وإذا ما أعوزها الانسجام، والتلاحم فسوف..تصيّر صيغها، ومكنوناتها الأساسية شيئا فشيئا -إلى- أعضاء ثانوية نسبيا" [1]، فهذا يؤكد على أنّ رواد الدّراسات اللّسانيّة التّاريخيّة مضوا في وصف اللّغة على أنّها ظاهرة بيولوجية تدرس وفق منوال علوم الحياة والبيولوجيا ويضيف 'أوغست بوت' (august pott) قولا متعلقا بهذا المنحى: "إن اللّغة في حالة دائمة من التغير طوال حياتها فهي ككل شيء عضوي تمر عبر مراحل متتالية: الحمل والبلوغ، والنمو السريع والبطيء، والقوة والريعان، ثمّ الضعف والانقراض التدريجي" [2].

فلاشكّ من أنّ المنْهَج التّاريخي كان مولعا بمبادئ نظرية داروين في أصل الأنواع، وتطور الحياة البيولوجية، وفي الحقيقة أنّ جميع المدارس اللّسانيّة والمناهج اللّغويّة كانت وديعة أعمال لغوية سابقة حصرت جلّها في كل من: 'ليبنيتز Leibniz' و'فيكو Vico'، و'هاردر Herder'، و'وليم جونز William Jones'، فهؤلاء هُمْ قواعد التنظير، والنّواة الأولى التي اعتبرت مهد الدّراسات الأوروبية اللّغويّة الأولى، والتي هي الأخرى أسهمت في ظهور المدارس اللّسانيّة الحديثة على اختلاف توجّهاتها، ونأتي هنا إلى ذكر أعمال، ودراسة أفكار هذه الفئة التّاريخيّة من العلماء، وذلك للخلوص إلى البوادر الأولى التي تمثل القاعدة الأساسية للبحث اللّغوي، ونذكرهم هنا الواحد تلوى الأخر:

1-ليبنيتز (Gottfried Wilhelm Von Leibniz 1716-1646):

اهتم هذا المفكر بعلم الفلسفة، ومبادئ الرياضيات الأولية، وكان يولي اهتماماته بدراسة اللهجات العامية، واللّغات المحلية معتبرا ذلك عاملا مساعدا في اكتشاف الجذور الأولى للغات الإنسانية، ومن أعماله تأسيس قواعد كتابة عالمية تقوم على الأبجدية الرومانية، ونظام الاستخلاص والاستفادة (translieration). كما كان مشجعا للبحث اللّغوي في شتى أنحاء المناطق. ودعا إلى تأسيس قواميس لغوية تقوم على قواعد تلاءم اللّغات.

2-غيامبتسته فيكو (Giambattista Vico 1744-1668):

عُرف هذا المفكر الإيطالي بمجهداته اللّغويّة الجبارة، وبرزت نظرته اللّغويّة في مؤلفه: (Principe di Una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle mazioni)؛ فهذا الكتاب عرف بمستوى مراحل اللّغة الثلاث، وصنفت كالآتي:

-مجموعة اللّغات الأولى: ضمت اللّغات(الهيروغليفية) كما سماها 'فيكو'، واعتبر أن هذا النّوع من اللّغات مقدّسا تفرضه 'الحتمية التواصلية' على البشر في المرحلة الأولى من الوجود.

-مجموعة اللّغات الثانية: في نظره هي لغات مبتكرة من قبل المميزين من البشر كالأبطال والقادة، ولذلك أطلق عليها فيكو اسم اللّغة البطولية.

-مجموعة اللّغات الثالثة: يقصد بها لغة الجماهير أو اللّغات العامة، وهي تستعمل بين كافة البشر، وحسب فيكو تتنوع بتنوع الطبيعة والبيئات.

3-جوهن فون هاردر (Johan Gottfried Von Herder 1803- 1744): وُصِف البحث اللّغوي عند هاردر بالطابع العلمي، وظهرت ملامح ذلك في مقال له نشره سنة 1772م بعنوان 'حول أصل اللّغة' (Uber den ursprung der Sprache)، ونص المقال أنّ هاردر رفض فكرة أن تكون اللّغة إلهاما إلهي معتبرا ذلك خطأً كبيرا لأنّ اللّغات بحسبه تختلف، وتندثر، وتتأثر، وهذا لا يمنحها الصبغة الإلهامية المزعومة بحسب رأيه. ونفى أيضا أن تكون اللّغات من ابتكار الإنسان، وأكّد بأن الطبيعة بمختلف عواملها هي الدافع إلى نشوء اللّغات. وتطرق هاردر إلى فكرة أسبقية اللّغة عن الفكر، أو أسبقية الفكر عن اللّغة؛ فكان رأيه حول هذه النزعة الفكريّة: 'بما أن الاثنين أي اللّغة والفكر بحاجة كل واحد منهما للأخر؛ فإنّ لهما السبق والبداية معًا؛ لأنّهما رافقا الإنسان منذ الوجود؛ فلا يمكن وصف أحدهما بصفة الابتداء دون الأخر.

4-فيلهلم فون همبولت (Wilhelm Von Humboldt 1835-1767):

اشتهر هذا اللّغوي الألماني بنزعته القومية، ولهذا ظهر عنده (الفكر اللّغوي القومي). وكانت مؤلفاته لها أثر عميق في عالم اللّغة من أهم هذه المؤلّفات كتاب: (اختلاف بنية اللّغات البشرية) الذي تناول فيه خصائص اللّغات القديمة. وبالأخص اللّغة 'الكاوية القديمة' (kawi). وكان 'فون همبولت' يختلف عن سابقيه في قراءاته النّظرية للّغة، فقد

اعتبر أنّ (للعقل أثرا بارزا في نشأة اللّغات الإنسانية)، كما أنّه لم يبعد (الظروف الطبيعيّة) كعوامل خارجية مساعدة على نشأة اللّغة.

فأعمال هؤلاء البواكير أسهمت كل الإسهام في نشوء علوم اللّغة المختلفة بدءا بالدّراسات التّاريخيّة، والدّراسات البنيويّة والوصفيّة، وكانت المحفز القوي في نشأة المدارس اللّسانيّة التي أخذت من هذه الأعمال بحس الميول الفكري، والنشاط العملي.

لا ريب من أنّ الفكر اللّساني الغربي فكر عظيم أخذ من الوجود ضمن حيز العلوم قوة كبيرة مستلهما ذلك من ثورات العلوم، ونهضات المعرفة؛ فكان ذلك لزاما على أهله من رواد اللّغة، ومثقفيها أن يسهموا بقدر ما يحصل له من قوة متماسكة ضاربة في حقل المعارف، والمكنونات العلميّة، ولهذا نجد الدّراسات اللّغويّة جامعة بين التطور والتغير، والأخذ والرد، والمشابهة والتحليل؛ فقد صبغت بالبصمة التّاريخيّة مع 'وليام جونز William Jones'؛ وراحت تستند إلى مناهج المقارنة؛ والتحليل ثمّ بعد ذلك ظهر 'فرديناند دوسوسير' صاحب النزعة العلميّة المتأثرة بما يحصل في عالم العلوم المختلفة؛ فأدرك جاهدا حقيقة الدقة العلميّة؛ والصبغة المعرفيّة؛ فراح في عجالة يؤهل اللّغات لما يفيدها؛ فنتج عن ذلك مفهوم جديد لدراسة اللّغة أَلحَقَ حركة تغيرية في حقول اللّغة عامة، واللّسانيّات خاصة، وبات يصطلح على علم اللّسانيّات؛ بأنّه "الدّراسة العلميّة للّغة الإنسانية" [(3)] فبرزت مفاهيم لغويّة، ومبادئ إجرائية جديدة ذات توجه معرفي علمي كمبدأ التناسق، ودوره في الحفاظ على انسجام المكوّنات اللّغويّة، ثمّ المطابقة والبساطة، وبات للّغة دور وظيفي مقنن، وسهر اللّسانيّون من أمثال 'مارتيني' الذي استفاد من سلفه 'دوسوسير'، وغيره على إدراج اللّغة ضمن نسق وظيفي كامل يقوم على "وظيفة كلية تسمى اللّغة –الوظيفية– تمكّن جنسنا البشري من إعطاء شكلا مناسبا للأفكار، وتبليغها؛ فليست الألسن سوى إنجازات خاصة تعتمد فرضية الكلية على ملاحظة أنّ الألسن يمكن ترجمة بعضها إلى بعض، فلابد إذًا من وجود أنواع التشكل المسماة بكليات اللّغة" [(4)]، وليس ببعيد إلى أن ظهر الفذ الجديد ناعوم تشومسكي الذي يجهز دراسة اللّغة وفق ما تمليه الضرورة العصرية؛ فظهر عنده مصطلح التحويل، والتوليد لتتأسس فيما بعد نظرية النحو التوليدي التحويلي؛ وهي نظرية في عمومها رياضية تجريدية.

وهكذا هي اللّسانيّات الغربيّة علم رائع، ومتجدد يسعى نحو التقدم والازدهار، واحتلال مكانة مناسبة بين العلوم الإنسانية المختلفة.

وقبل الحديث عن أثر هذا الفكر اللّساني الغربي في اللسانيات العربية نقوم هنا ببسط وتحديد أهم النظريات التي مثلت النواة الأولى لإرهاصات الفكر اللّساني الغربي الحديث، وتوغلت في الفكر اللساني العربي:

1-نظريّة التغير اللّغوي: تؤمن كل الاتجاهات اللّسانيّة بأن الأنظمة اللّغويّة متغيرة، ومتطورة بحيث لا يمكن دراسة لغة من اللّغات بعيدة عن أصولها، ومنشئها لأن ذلك يساعد في تحديد التراكيب اللّغويّة، ومظاهرها الفونولوجية والمرفولوجية.

2-نظريّة المكوّنات الداخلية للّغة: ويضم هنا وجهة نظر راسك (Rask)؛ بحيث وصف (تراكيب اللّغة) بأنّها تسير، وتنتقل إلى 'البساطة واليسر'، وتصيّر من 'الظواهر المتصرفة' إلى الظواهر الفاصلة.

3-نظريّة الشهرة والاستعمال: يرى أصحاب هذه النّظريّة أنّ الانتشار اللّغوي، وغلبة اللّغة على غيرها داخل البيئة الاجتماعية الواحدة؛ يعود إلى عامل الشهرة، والاستعمال اللّغوي الواسع داخل الدائرة اللّغوية التي تتواجد بها اللّغات المختلفة فتكون غلبة اللّغة للأكثر تداولا على الألسن.

4-النّظريّة السيكولوجية: أخضع هؤلاء الظواهر اللّغويّة إلى أسباب نفسية، وذهب كل من هارمان أوستوف (Herman osthof)، وكارل بروغمان (Karl brugmann) إلى أن اللّغة في تكوينها تخضع للذات الإنسانية: "اللّغة ليست كائنا بعيدا عن الناس، ولا يمكنها أن تقود بنفسها حياتها الخاصة، بل ليس لها وجود حقيقي إلا داخل نفوس الأفراد وعليه فإنّ كل التغيّرات التي تطرأ عليها لا تكون إلا من صنع الأفراد المتكلمين" [5].

5-نظريّة الاختيار والمناسبة: تختص هذه النّظريّة بالجانب الصوتي؛ بحيث كان أصحابها يولون اهتمامهم بدراسة اللّغات الرومانية من الناحية الصوتيّة كدراسة التغيّرات الحاصلة فيها، حيث دعا 'هوغو سخوخارت' (Hugo schuchardt) إلى دراسة التغيّرات الصوتيّة وفق مبدأ التذوق (taste)، أو الموضة (fashion)؛ اللّذان يسهمان في انتقاء المناسب من اللّغة.

6-نظريّة اللّغات الغالبة (Substratum theory): يُرجع أصحاب هذه النّظريّة سبب سيادة اللّغات، وتطوّرها الاستعمالي وسيطرتها إلى 'تنحي' اللّغات الأخرى، وأسباب هذا التنحي عديدة ومختلفة منها: العقائد، والأعراق، والسيطرة، والتبعية، والاحتلال، وغيرها.

7-نظريّة الوحدة اللّغويّة (Stammbaumtheorie): أسّسها العالم اللّغوي 'شليشر' (Schleicher)؛ وهدفه تحديد أواصل القرابة بين اللّغات الهندوأوروبية؛ وضبط صور التّطوّر اللّغوي في المراحل الزّمنيّة المختلفة، يقول مونان (Mounin): "هذه النّظريّة تهدف إلى جعل التّاريخ اللّغوي يتناسق والنّظرة البيولوجية التطورية التي نادى بها داروين" [(6)] في فلسفته العلميّة فاستطاع داروين أن يحدث ضجة كبيرة بنظريته العميقة المثيرة للجدل.

8-نظرية الأمواج (Wellen théorie): تعود هذه النّظريّة إلى 'جوهانس شميت' (Johannes Schmidt) و"مفادها أن اللّغات تنتشر على سطح الأرض كما تنتشر الدوائر المرتسمة على سطح الماء إثر سقوط حجر عليه، وكما تتباعد الدوائر عن نقطة انطلاقها، وتتقاطع مع دوائر أخرى نتيجة سقوط أجسام أخرى، فكذلك الشأن بالنسبة للغات حيث تتشعب شيئا فشيئا، وتتسع الهوة تدريجيا بين اللّغة الأصلية واللّغات المتفرعة" [(7)]. ويلحظ على هذا الاتجاه اهتمامهم بالبعد اللّغوي الجغرافي باعتبار أن اللّغات تتباين من منطقة إلى أخرى، وهذا يؤكد تدخل عامل التّنوع الجغرافي، وتأثيره في الجانب اللّغوي، وتنتج عن ذلك "مظاهر تؤدي إلى حدوث وقائع، وأشكال لسانية جغرافية" [(8)].

9-نظرية تكوين وتسهيل النطق: يرى أتباع هذه النّظريّة بأنّ هناك عوامل داخلية قديمة تسهم في إحداث التغير الصوتي؛ باعتبار أنّ العجز عن التعبير، وإحداث تواصل كامل، ومتبادل كان يقتضي دخول عناصر تتحكم في العمليّة الصوتيّة بصورة لا إرادية، كالحذف، والاستبدال، وأسس لهذه النّظريّة المعرفية كل من 'ويسبرسن' (Jespersen)، و'ويتني' (Whitney)، ويؤيد هذه النّظريّة التغير الفونولوجي الحاصل في معظم لغات التواصل العالمي؛ حيث تغير في استعمال الكلمات من طرف الأفراد دون قصد وانتباه.

10-النّظريّة الفيزيولوجية: تعطي هذه النّظريّة نوعا جديدا من التفسيرات فهي ترى أنّ التغير اللّغوي يعود إلى تغير في تكوين سمات الإنسان، وتعاقب الأجيال البشرية على مر

العصور حيث يرى 'هارمان أستوف' (Hermann osthoff)؛ أن هناك تغيرات فيزيولوجية عديدة طرأت على كل أعضاء الجهاز النطقي (الصوتي) عند الإنسان منذ القدم، وهذه التغيّرات كانت السبب الوحيد والمباشر في التغير اللّغوي؛ فأصحاب هذه الرؤية نفوا فكرة الثبات للشكل الفيزيولوجي لجهاز النطق، وبالتالي هذا ينفي ثبوتية اللّغات وأنها بهذه الكيفية تكون متغيرة.

11-النّظريّة الرياضيّة: تؤمن هذه النّظريّة بأنّ كل ما يرتبط باللّغة من الناحية الصوتيّة، أو التركيبيّة له أبعاد علميّة مثله مثل باقي العلوم الأخرى التي تدرس وفق منوال '(الحساب والإحصاء)، و(المسلمات)، و(الفرضيات)، و(الدوال)؛ فهؤلاء أرادوا الجرّ بعلم اللّسانيّات إلى حقل (الدقة الرياضية) تيمننا بـ(العلوم الدقيقة الأخرى)، وهذا ما يتضح عند دوسوسير، وتشومسكي، وغيرهم.

12-النّظريّة الاجتماعيّة: أصحاب هذه الوجهة يرون أنّ المجتمع هو الأساس في تكوين اللّغة، وضبط ركائزها، وهو في اعتقادهم قمة (البعث اللّغوي)؛ لأنّ البيئة الاجتماعية هي المكوّن الأساس لشخصية الإنسان انطلاقا من أفكاره، وسلوكياته المختلفة. وبالتالي لا نستطيع أن ننفي علاقتها بالوجود اللّغوي؛ فهي بلا شك منطلق أي تغير حاصل للّغات سواء على الجانب (الصوتي)، أو (النّحوي)، أو (المرفولوجي)، وغيره من الأبعاد اللّغويّة المرتبطة بالفرد ضمن البيئة الاجتماعية.

13-النّظريّة النفسية (السلوكية): تعود نشأتها إلى عالم النفس الأمريكي واطسون (Watson) الذي أسّس لعلم النفس السلوكي؛ فلا يكاد يخلو بحث من الأبحاث العلميّة، أو توجه من التوجهات اللّسانيّة، أو مفكر لغوي ولم تظهر عليه أثار واطسون الفكرية، وهذا ما نجده واضحا عند 'بلومفيلد' وعند 'تشومسكي'، وغيرهم ممن تأثّروا بنظرية علم النفس السلوكي.

وبعدما اطلعنا على أهم النقاط النظرية والفكرية للحضارة اللغوية الأوروبية نقدم هنا نماذج عن الامتداد الفكري اللساني الغربي في اللسانيات العربية الحديثة.

أ-إبراهيم أنيس وأعماله اللّغويّة: لقد كان لهذا اللّغوي البارز أعمالا هامة مثلت رؤاه وأفكاره لتتضح وتتجسد في كتبه المختلفة؛ محاولا تطبيق عدة مناهج غربية كالوصفيّة والتّاريخيّة والبنيويّة، وغيرها مستأنسا في ذلك لنماذج من اللّغة العربيّة مقتنعا بأن هناك

سندا توافقيا بين ما تمليه المناهج الغربيّة، ونظيرتها اللّسانيّات العربيّة ويمكننا هنا استبيان ما استطعنا استلهامه من أعماله المتنوعة:

-إنّ الدّارس لكتب إبراهيم أنيس خاصة كتابي: 'الأصوات اللّغويّة' و'دلالة الألفاظ' يلحظ ملاحظة هامة أن الأستاذ إبراهيم يسعى إلى مقارنة مباشرة بين آراء وأنظار اللّغويين القدامى في دراستهم للأصوات، وتصنيفها، وما تقدمه الدّراسات الوصفيّة، والتّاريخيّة في اللّسانيّات الغربيّة، ويتطلع الأستاذ إبراهيم أنيس في منهجه الوصفي إلى ما يلي:

1-دراسة الأصوات العربيّة دراسة وصفية مستحضرا في ذلك قواعد المنْهَج الوصفي.

2-قيامه بتصنيف الأصوات العربيّة ضمن قاعدة النّظريّة الفونولوجية الحديثة.

3-دراسة مستويات اللهجات، والبحث في تطوراتها، ومقارنتها بعلم القراءات القرآنية ثمّ القيام بوصفها وصفا دقيقا يحقق المعرفة الخاصة بتطور الألفاظ العربيّة.

4-اعتمد في كتابه دلالة الألفاظ تطبيق مفاهيم النظريات الدلالية الحديثة المستوحاة من مفاهيم بلومفيلد البنيويّة، ومقارنتها بما يستدل عليه من كلام العرب.

5- يؤمن بجدارة الأبحاث اللّسانيّة الغربيّة في تنمية اللسانيات العربية في جميع مناحيها.

ب-محمود سعران وأعماله اللّغويّة: لاشك من أنّ الأستاذ 'محمود' كان على منوال الأستاذ إبراهيم أنيس، فقد تهافت إلى دراسة المناهج الغربيّة، والتأثر بها ودعا إلى توظيفها بما يناسب اللّغة العربيّة من إجراءات، وتطبيقات، ولقد تجلّت هذه البادرة في كتابه المميز الذي صدر سنة 1962م بعنوان 'علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي'؛ فقد كان متأثرا تأثّرا بالغا بالدّراسات البنيويّة، وهذا ما ميز محتوى كتاباته ولقد كان صريحا بقوله: " وأنا لم ألتزم في جملة ما عرضت مذهبا بعينه في كل أصوله وفروعه من هذا الدّرس اللّغوي المتعدّدة، بل ركنت إلى التعريف بالأصول العامة التي ارتضيتها، والتي قلّ أنّ يختلف فيها أهل هذا العلم مع بيان مصادرها، ومذاهب أصحابها في معظم الأحوال مع الإشارة في الوقت نفسه إلى الآراء المخالفة الصادرة عن مذاهب أخرى حتى يكون القارئ على بينة من المذاهب اللّغويّة المختلفة، وعلى دراية بالفلسفات التي قامت عليه" (9).

ويمكن حصر أهم سمات التأثّر فيما يلي:

1-يرّوج لفكرة البنيويّة العربيّة، وقد وظّف مصطلح البنيويّة في العديد من كتاباته وقدّم لذلك مقابلا في العربيّة.

2-أراد استخلاص نموذجا موحدّا في الدّراسات البنيويّة العربيّة*، يجمع بين التحليل الشّكلي الذي ظهر عند التوزيعيين، وبين نظرية فيرث التي تجمع بين الصوت والدلالة.

3-أرسى المنْهَج الوصفي على عموم أعماله، ورآه مناسبا لجميع الدّراسات اللّغويّة العربيّة.

ج-تمّام حسّان وأعماله اللّغويّة: هذا اللّغوي من أبرز أشهر اللّغويين العرب الذين أثْرَوا الساحة اللّغويّة العربيّة بأهم الأعمال، والمجهدات، ولم يخفى تأثره الظاهر بمعطيات اللّسانيّات الغربيّة من مناهج، ونظريات، فقد كان منكبا على الدّراسات الوصفيّة، وتبنى المنْهَج الوصفي في دراساته اللّغويّة، ونجد كتابه المعنون ب: 'اللّغة بين المعيارية والوصفيّة' الذي صدر عام 1958م نقطة انطلاق توجهه التحليلي، وكان قد ألف قبل هذا الكتاب عملا آخر عنونه ب: 'مناهج البحث في اللّغة'، وصدر عام 1955م، ففي هذا الكتاب اعتمد أسلوبا خاصا في شرح المنْهَج الوصفي يجمع بين (نماذج لغوية فصحى)، و(أخرى عامية)، وأخرى (نماذج لغوية أجنبية) بحجة أنّ هذه الطريقة أوفى في بسط إجراءات المنْهَج الوصفي في اللّغة العربيّة وأقربها للشرح والتحليل الوصفي العميق، ونعرج هنا لأهم ما أظهره الأستاذ (تمّام حسّان) في هذا التوجه المعرفي والمنْهَجي والنظري الملحوظ كما يلي:

1-دراسة النّحو العربي من كل جوانبه، ومعطياته دراسة وصفية تتخللها رؤى نقدية، ويجب الإقرار هنا بأنّ الأستاذ (تمام حسان) خصّ النّحو العربي القسط الأوفر في آراءه الوصفيّة التحليليّة.

2-استنتج (تمام حسان) نقاط تفاهم منهجيّة بين الجذور اللّغويّة العربيّة، وما ترصده المناهج اللّسانيّة الغربية، ومثّل لذلك باعتبار (نظريّة فيرث السياقيّة) تتلاقى في اهتمامها بالسّياق اللّغوي مع ما ورد في (نظريّة النّظم) التي وجدت عند (عبد القادر الجرجاني)، واعتبر هذا عاملا محفّزا لإضفاء الصيغ المنْهَجية الغربيّة على المكون اللّغوي العربي، والسعي قدما إلى تطوير نظام اللّغة العربيّة اعتمادا على الطرق المنْهَجية العصريّة.

3-دعا في كتابه الأول المسمّى 'مناهج البحث اللّغوي' إلى دراسة المكوّنات اللّسانيّة وفق التحليل البنيوي، واهتم بمصطلحات الفونيم الصوتي، ووظيفة الكلمة؛ ولعلّه أدرج مخطّطا دراسيا يقوم على التحليل العلمي حيث تضبطه أدوات قواعد الوصف كاستعماله للتوزيع، والقيم الخلافية، والوظيفة، والبنية وانتقاءه كل ما يناسب قواعد اللّغة العربيّة من إجراءات النّظريّة الوصفيّة والبنيويّة ويقول تمام حسان معلقا على كتابه (مناهج البحث اللّغوي): "فقد جاء ذلك الكتاب في حينه ليقدم للقارئ العربي ما اصطنعه الغربيون من منهج وصفي، وليعرض هذا المنْهَج عرضا مفصلا آخذا أمثلته ووسائل إيضاحه من الفصحى حينا ومن العاميّات حينا ومن لغات أجنبية حينا ثالثا، فلم يكن بحثا خالصا للفصحى بقدر ما كان عرضا للمنهج الوصفي" (10).

4-أما في دراسة المستوى النّحوي، فقد استعمل (نمطا منهجيا) تحليليا يعتمد أساسا على التوجه (البرغماتي) 'الفعّال' فهو: حسب ما يراه (تمّام حسّان) يقوم بتصنيف وترتيب العناصر المكوّنة للبنية على أساس (الشّكل والوظيفة)؛ أي باستقراء نتائج التحليل البنيوي لقواعد النّحو العربي.

5-إذا تأملنا كتاب 'اللّغة العربيّة معناها ومبناها' للأستاذ 'تمّام حسّان' الذي صدر عام 1973م نتأكد من أنّ صاحبه سعى جاهدا لقولبة دراسة وصفية واضحة المعالم للّغة العربيّة؛ بناءا لما تتضمنه قواعد البنيويّة؛ ويكمن هدفه في هذه الدّراسة فيما يلي:

أ-دراسة اللّغة العربيّة دراسة (وصفيّة شاملة) تقف عند حدود اللّغة العربيّة وفق ما تمليه 'نظرية فيرث السياقية' التي تميز بين (المعنى المعجمي)، و(المعنى المقامي).

ب-إعادة قراءة التراث (النّحوي العربي) قراءة جديدة علميّة وفق نظريّة علميّة تعمل على صياغة (منهجية حديثة) تراعي البعد العلمي العالمي الجديد.

6-ويمكن القول: أنّ الأستاذ (تمّام حسّان) أراد من أعماله أهدافا منظّمة ومحدّدة وهي:

-استخلاص المنْهَج الوصفي للنّظريّة اللّغويّة العربيّة القديمة، وإعادة قراءة التراث القديم بمنوال جديد يواكب به الحضارة اللّسانيّة المتطوّرة.

-اعتماد نظرية (فيرث السياقيّة) في دراسة (الدلالة العربيّة)، ورآها بأنّها أكثر دقّة ووضوحا.

-دراسة أصوات اللّغة العربيّة وفق ما تمليه نظريّة الفونولوجيا المستلهمة من جهود مدرسة 'براغ'.

ت-كمال بشر وأعماله اللّغويّة: لقد كان هذا الأخير متأثرا بالدّراسات الغربيّة، وسعى كغيره لتدويل المناهج الغربيّة في انجازاته المختلفة، وتجلت اهتماماته في كتابه الشهير 'دراسات في علم اللّغة' المنجز عام 1969م، ولقد اهتم بالتأصيل للنظرية اللّسانيّة الحديثة من التراث الغوي العربي جازما وواصفا بأنّ ما أتى به بن الجني والسكاكي يتطابق مع ما أتى به 'فيرث' في نظريّته السياقيّة ونحصر هنا أهم النقاط التي تم التوصل إليها في أعماله:

1-قام بدراسة وصفيّة تحليلية لأعمال بن الجني والسكاكي، واستنتج أنّ كلاّ منهما وُفِقَ لإدراك العلاقات النسقية بين مستويات اللّغة المختلفة.

2-دعا إلى دراسة اللّغة العربيّة وفق مناهج متعددة، وليس بالضرورة التقيد بمنهج واحد.

هـ-عبد الرّحمان أيوب وأعماله اللّغويّة: لقد كان لهذا اللّغوي توجها دراسيا ظاهرا في إتباع المناهج الغربيّة خاصة منها الوصفي، فقد قام بدراسة وصفية نقدية خصّ بها النحو العربي في كتابه الصادر 1957م بعنوان: 'دراسات نقدية في النحو العربي' أراد من خلالها التوطيد للنظريات اللّسانيّة الحديثة، وتكمن أهدافه فيما يلي:

1-رأى بأنّ المِنْهَج الوصفي ملائما للنّحو العربي؛ لأنّ هذا الأخير في نظره يقوم على الاستنباطات العقلية القياسية في حين أنّ اللّسانيّات الوصفيّة تختار الأمثل، والأنسب.

2-كان منصبا على دراسة كتاب 'مناهج اللّسانيّات البنيويّة' لمؤلفه 'زليج هاريس'، وتأثّر بما يراه هاريس الذي يدعو إلى الدّراسة الوصفيّة التي تقوم على مبدأ التحليل الشّكلي.

3-أكد عبد الرّحمان أيوب بأنّ العرب تأثّروا بـ'فلسفة المنطق'، واحتج بذلك في تقسيمهم الثنائي للجملة على أساس المسند والمسند إليه، ورأى أن هذا كان متجليا في تعريف 'أرسطو' للجملة.

يمكن الجزم بأنّ المدارس اللّسانيّة كلها كان لها أثرا واسعا في البقاع العربيّة إلا أن اللّسانيّات البنيويّة كانت أشد وطئا وتأثيرا في الدّراسات اللّغويّة العربيّة الحديثة؛ ودليل ذلك تلك الأعمال التي أوردناها، ولا ربما لا يخلوا بلدا من البلاد العربيّة إلا وراح مثقفيه اللّغويين إلى دراسة هذا المِنْهَج والتمثيل له، واستنطاق قواعده، ومقاربتها بمكنونات التراث

اللّغوي العربي محاولين في ذلك رفع الغموض على تراث اللّغة العربيّة، والاحتجاج على قدرتها في التلقي والاستفادة من كل ما تقدّمه الحضارة الإنسانية في عالم اللّغويات، وعلى هذه الشاكلة كانت الوصفيّة؛ فتعالى صوتها مثل البنيويّة، فاقتنع الكثير من رواد اللّغة المشاهير على الأخذ بإجراءاتها، والعمل بها ورأوا ذلك مناسبا للدّراسات العربيّة في زمن الحضارة اللّغويّة.

وعلى غرار البنيويّة والوصفيّة لم تخلوا الدّراسات اللّغويّة العربيّة من إرهاصات علميّة أخرى فقد تقدمت التّوليديّة والتحولية، واللّسانيّات التّداوليّة، والوظيفية إلى ساحة اللّسانيّات العربيّة بشرف، ونال منها العرب قسطا هاما من الدّراسات، والتطبيقات، ونوضح هذا بنماذج فيما يلي:

-اللّسانيّات التّداوليّة والوظيفية: نجد (أحمد المتوكل)؛ وهو باحث لغوي مغربي مولعا بإتباع هذا الفرع اللّساني المعاصر؛ فراح يدرسه مادة ومنهجا متبعا في ذلك خطوات هذا المولد اللّساني المعاصر بكل دقة وترتيب؛ محاولا جاهدا أن يصب خصائص هذا الاتجاه المعرفي الجديد على التراث اللّساني العربي النفيس. فهبّ يؤسس للوظيفية والتّداوليّة العربيّة وفق المنوال الغربي مستشهدا في ذلك بأمثلة عربيّة تتناسب والرؤى الغربيّة الحديثةّ ونتزود هنا بقوله: "وفي مجال التنظير اللّساني يستهدف اللّساني وضع نموذجا للمعرفة اللّغويّة –بها -يسعى المنظّرون في إقامة نموذج لقدرة مستعملي اللّغة الطبيعية على التواصل بواسطة اللّغة– فهو – نموذج يمثل للملكات اللّغويّة، وغير اللّغويّة المساهمة في عملية التواصل إنتاجا وفهما" [11]، ويمكننا أن نفصل وجهته من خلال استحضار أعماله وفق ما يلي:

قبل الحديث والتطرق إلى أعمال أحمد المتوكل نقف هنا عند إرهاصات اللّسانيّات التّداوليّة، وعموم خصائصها ومفاهيمها:

مصطلح التّداوليّة: يقابله في العربيّة علم الخطاب، أو التخاطب وهو "اسم مشتق من مادة (خ.ط.ب)" [12]، ولفظ 'خطب' في قاموس لسان العرب تعني "الخطاب والمخاطبة: -أي- مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك، والمشاركة في فعل ذي شأن" [13]. وورد معنى الخطاب عند الزمخشري في تفسيره للفظة 'فصل الخطاب' الواردة في {القرآن الكريم}، بقوله: هو"القصد الذي ليس فيه اختصار مخل، ولا إشباع ممل" [14]. أما التّداوليّة كعلم لساني

غربي؛ فهو يعلم يدرس كيفية استعمال اللّغة داخل حيز التواصل اللّغوي؛ ولا ربّما التعريف واضحا عند روادها على أمثال موريس الذي ينسب له أقدم تعريف للتداولية بحيث يعتبرها جزء من السمياء تعالج العلاقات بين الإشارات ومستعمليها، وقد ذهب كل من 'آن ماري ديير'، وفراس واز ريكاناتي' و' فرانسيس جاك' إلى اعتبار التّداوليّة علم يقف عند ضوابط استعمال اللّغة في حيز تواصلي اجتماعي، وجذور هذا العلم تعود إلى فلاسفة اللّغة كل من 'بيرس'، و'كارناب'، و'موريس' الذين أرادوا البعث باللّسانيّات الحديثة في قالب جديد هدفه إنشاء عملية تواصل نموذجية، والتّداوليّة تمثل "حلقة وصل هامة بين حقول معرفيّة عديدة منها الفلسفة التحليلية..وعلم النفس المعرفي..وعلوم اللّغة" (15).

-أحمد متوكل وتأثره بالمنحى اللّساني التداولي: لقد نقل أحمد المتوكل النموذج التحليلي لوظائف اللّغة التّداوليّة دون أي 'حذف'، أو 'تحوير'، أو 'تضمين'، وهذا دليل قطعي على تأثره البالغ بمباحث (اللّسانيّات التّداوليّة والوظيفية)، فقط اكتفى بترجمة العناصر التحليلية إلى ما يقابلها عربيا وفق استعمال أمثلة من اللّغة العربيّة كنماذج للتحليل وتجلت أعماله مباشرة في كتبه التالية: (اللّسانيّات الوظيفيّة، قضايا اللّغة العربيّة في اللّسانيّات الوظيفيّة، والتركيبات الوظيفيّة قضايا ومقاربات)، ونقدّم هنا الصوّر التعريفيّة للمفاهيم التّداوليّة كما قدّمه أحمد المتوكل.

-تصنيفه للوظائف التّداوليّة:

أ-الوظائف الداخلية:

1-البؤرة: وصفها أحمد المتوكل بأنّها المكوّن الذي تشير (دلالته) إلى المعنى الهام في (الجملة المستعملة) مثلا نأخذ جملة 'دخل الأستاذ مسرعا يلقي الدرس':

فالبؤرة هنا تتحدد بحسب حركة المقابل من المشاهد والمستمع؛ أي إن كان التلاميذ أهمهم أمر دخول الأستاذ؛ فالبؤرة تحدد في الجملة كما يلي: 'دخل **الأستاذ** مسرعا يلقي الدرس'، وإن كان التلاميذ أهمهم سرعة دخول الأستاذ، فتصبح البؤرة معيّنة في لفظ مسرعا أي 'دخل الأستاذ **مسرعا** يلقي الدرس'، وإن كان إلقاء الدرس هو أهم من دخول الأستاذ وسرعة دخوله، فتكون البؤرة في كلمة الدرس أي 'دخل الأستاذ مسرعا

يلقي **الدرس**'؛ بمعنى أن البؤرة أو 'المفيد' من الكلام، والمهم يقاس بالبؤرة 'المقابلة' لدى المستمع والمشاهد.

والبؤرة تتفرع إلى نوعين نوع يسمّى بالبؤرة الجديد، وهو ما لا يتضمنه ذهن السامع أو المشاهد من فكرة سابقة عما يتلقاه في عملية التخاطب، ونوع يسمّى بؤرة مقابلة، وهذا النّوع يكون معناه غير مفاجئ لدى المتلقي باعتبار أسبقية الوجود أي الإدراك.

2-المحور: وهو العنصر الدال على المقصود به من عملية الكلام أي 'المحدث والمخبر عنه' نمثل لذلك بالجمل الآتية ضمن عملية حواريّة:

يقول: 'فريد': 'يا خالد أجاء أحمد' يرد 'خالد' بقوله: 'لا أدري يا فريد أظنه لم يأتي بعد' تضمن هذا الحوار ثلاثة أسماء: فريد، خالد، أحمد؛ فالعبارة الأولى استهدفت شخص 'أحمد'؛ وهي بصيغة السؤال والعبارة الثانية استهدفت شخص 'أحمد'؛ وإن دلّ عنها مضمنون العبارة فقط؛ وهي بصيغة الإجابة، والنتيجة هنا أن المحور الذي نشأت عليه العملية الكلامية هو كلمة 'أحمد'.

ب-الوظائف الخارجيّة:

1-المبتدأ: في النّحو العربي المبتدأ هو الذي يبتدئ به الكلام، ويستثنى من ذلك الفعل والحرف وظرفي الزّمان والمكان لأنّهما شبه جملة، أما في التداوليات فالمبتدأ كما وصفه المتوكل وظيفته ترتيب المكوّنات داخل الجملة أيّن كان موقعه؛ وهو برأيه الرابط بين تراكيبها مثلا:

-'جاء عمرُ المدرسةَ'، و'عمرُ جاء المدرسةَ'، و'المدرسةَ جاء عمرُ' فلنحظ أن كلمة 'عمر' في العبارة الأولى فاعل، وفي العبارة الثانية مبتدأ، والعبارة الثالثة فاعل تقدّمه مفعوله، ففي المفهوم التداولي المبتدأ ما وقع معناه في ذهن السامع مُستدركًا قبل غيره لأنّه هو المقصود في نص الكلام؛ لأنّ مجاله خارج تركيب الجملة بحيث يقتصر دوره في وظيفة معنويّة هدفها الربط التركيبي؛ فأحمد المتوكّل يرى بما تراه التّداوليّة من أنّ المبتدأ لا يمثّل وظيفة داخلية.

2-الذيل: يفسره أحمد المتوكل بالذي يتبع البنية الحملية، (فيرتب)، أو(يصّنف) ووظيفته خارجية مثله مثل الفضلى في اللّغة العربيّة.

3-المنادى: أضاف 'أحمد المتوكل' في انجازاته مسمى جديدا في الدّراسات التّداوليّة يسميه المكوّن المنادى باعتبار أن اللّغة العربيّة لها خصوصيتها في التحليل التداولي.

لقد كان الهدف من دراستنا هنا هو استنباط أثر الفكر اللّساني العربي في التّراث العربي وتجميع مظاهره الوجودية المختلفة التي منحت الواقع اللساني صورة معرفية ومنهجية مميزة في عصر لغوي تسوده روح المبادرة والتفوق ويفرض عليه التقدم العلمي في كافة العلوم صبغة تطورية تسابقية تسعى كل لغة من اللغات أن تظفر به تمليه حواصل التقنية والمعارف الدقيقة والاكتشافات الإبداعية الفعالة في جميع الحقول الدراسية المختلفة ولا ضير أنّ اللّسانيّات العربيّة قد استجابة لهذه الركبة النوعية ضمن دائرة التنافس وإثبات الوجود بل إن رواد اللّسانيّة العربيّة لم يستثنوا من هذا الحراك القائم أي مجال معرفي في عالم علوم اللسان العربي وفنون الأدب العربي، فظهرت كما أسلفنا مناهج عدّة كان أهمها المْنهَج الوصفي، والبنيوي ثمّ تلاه النحو التوليدي، والتحويلي، واللّسانيّات الوظيفية، والتّداوليّة. بحيث حرص أصحابه على نقل التجارب الناجحة من الفكر اللساني الغربي وتقديمها في قوالب علمية استنتاجية بما يتوافق مع مقدرات اللغة العربية وخصوصياتها التكوينية. والحقيقة أنّ المجال لا يسعنا لحصر كل التجارب التي تبين إرهاصات النظريات الغربية في عالم المعارف اللسانية العربية. ولا يمكننا أيضا التوسّع في شرح كل ما قدمناه عن هذه النماذج وإنّما كان ما أسلفناه صورة توضيحية رسمنا من خلالها أهم النظريات والأفكار التي انبثقت عن الفكر الغربي فقدمنا عن ذلك نماذج توضيحية للبيان والاستشهاد. والثابت أنّ الفكر اللساني الغربي امتد غلى التراث العربي عبر مفكري اللسانيات العربية الحديثة والمعاصرة وفق أداة تحافظ على روابط الأصالة وبوادر التقدم.

الهوامش والإحالات:

(1)-Geoffrey Sampson, schools of linguistics, London Hutchinson and co, 1980, p17.

(2)-المرجع نفسه، ص17.

(3)-نواري سعودي أبو زيد، محاضرات في اللّسانيّات التطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، العلمة-سطيف-الجزائر، 2012م، ص9.

(4)-روبير مارتان، مدخل لفهم اللّسانيّات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربيّة للترجمة،ط1، بيروت،2007م، ص89..

(5)-H.Osthoff and k, brugmann, P, XII in G, Sampson, Op, Cit, 1878, p27.

(6)-Georges Mounin, la linguistique du XXe siècle, PUF,1972, P200.

(7)-عبد الجليل مرتاض، مفاهيم لسانيّة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر2005م، ص55.

(8)-أحمد مومن، اللّسانيّات النشأة والتطوّر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 4، الجزائر2008م، ص82.

(9)-محمود السعران، علم اللّغة، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، ص317.

(10)-تمّام حسّان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثقافة، الدّار البيضاء المغرب، 1994م، ص7.

(11)-أحمد المتوكل، التركيبات الوظيفية قضايا ومقاربات، مكتبة دار الإيمان الرباط، ط1، 2005م، ص49.

(12)-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، ط1، وهران2009م، ص15. 2

(13)-ابن منظور ، لسان العرب، مراجعة يوسف خياط، دار لسان العرب، ج2، بيروت1988م، ص856.

(14)-الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة-مصر، د-ت، ج56، ص125.

(15)-مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر2008م، ص25.

الجهود اللغوية للإمام الشريف التلمساني (ت771هـ)

د. إدريس بن خويا
جامعة أدرار

ملخص:

يعد الإمام الشريف التلمساني المالكي من أعلام القرن الثامن الهجري، ومن أعلام التراث الجزائري، وهو من العلماء الذين خدموا المذهب المالكي وأسهموا في تطوره والحفاظ عليه، ومن ثمة العمل به.

ويعد –كذلك– كتابه "مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول"، وكتابه "مثارات الغلط في الأدلة" من أنفس كتب أعلام الجزائر في علم أصول الفقه؛ التي يتوصل بها إلى استنباط الأحكام الشرعية، وقد جمع الشريف التلمساني من خلال كتابيه بين طريقة الشافعية وطريقة الحنفية على الأصول، والأدلة الكلية على طريقة الفقهاء، لا على طريقة المتكلمين، شاملاً لأدلة المالكية؛ خصوصا في مواطن الخلاف لأجل توظيف القضايا اللغوية لأجل استنباط الحكم الشرعي. كما أنه يعمد لذكر بعض الشروح الفقهية المخرجة على القاعدة، والاستشهاد بكثير من أشعار العرب. واعترافاً بقوة تأصيل علماء الأصول، وحسن تعريفاتهم، بعيداً عن الجدل، وتشعب الخلاف؛ لأنه العلم الذي يحتاج إليه الفقيه والمتفقه، والمحدّث والمفسر، ولا يستغني عنه ذوو النظر، ولا ينكر فضله أهل الأثر.

وعلى غرار ذلك، فأننا سنحاول الوقوف من خلال هذه المداخلة على جهود التلمساني اللغوية، محاولين في ذلك مقارباتها مع الدرس اللساني الحديث من حين إلى حين

وأما الإشكال المطروح في هذه المداخلة فيتمثل في معرفة المنهج اللغوي لهذه الشخصية؟ وما مدى توفيقه في تخريجاته اللغوية، وتوظيفها من أجل الاستنباط الأحكام الشرعية؛ سواء أكانت من النص القرآني أم السني؟.

———————

الشريف التلمساني في سطور:

هو محمد بن أحمد بن علي الإدريسي الحسني أبو عبد الله العَلْويني؛ نسبة إلى قرية عَلْوين من أعلام تلمسان، ويعرف بالشريف التلمساني صاحب الفروع والأصول، وفارس المعقول والمنقول، علم من أعلام المالكية، انتهت إليه إمامتهم بالمغرب.

وهو أحد راسخي العلماء، وآخر الأئمة المجتهدين العظماء؛ أبو عبد الله سدي محمد بن بن أحمد المعروف: الشريف التلمساني، إمام أهل المغرب قاطبة، وأعلم أهل عصره بإجماع، وأحد رجال الكمال علما وذاتا وخَلقا وخُلقا.

كان مولده سنة 710هـ، ونشأ بتلمسان آخذاً العلم من مشايخها، واختص بأولاد الإمام، وتفقه عليهما في الفقه والأصول وعلم الكلام. ثم لزم الشيخ أبا عبد الله الأبلي، وتضلّع من معارفه، فاستبحر وتفجرت العلوم من مداركه.

ارتحل إلى تونس سنة741هـ، ولقي بالشيخ القاضي أبا عبد الله بن عبد السلام، وحضر مجلسه، وأفاد منه واستعظم رؤيته في العلم، وكان ابن عبد السلام يصغي إليه ويؤثر محله ويعرف حقّه. ثم توجه إلى تلمسان وكُلِّف وقتها بتدريس العلم، وثبته في الصدور والنفوس، فملأ المغرب معارف وتلاميذ ،ثم رحل مع السلطان أبي عنان إلى فاس.

وعندما ملك أبو حمو موسى بن يوسف بن عبد الرحمان تلمسان، استدعى الشريف التلمساني من فاس، فانطلق أبو عبد الله إلى تلمسان فقربه السلطان أبو حمو إليه، وأصهر له في ابنته، فزوّجها إياه، وبنى له مدرسة أقام يدرّس فيها إلى أن وفته المنية سنة 771هـ[1].

*علومه:

-محدث بارع في علوم الحديث، متنه وسنده، صحيحه وسقيمه.

-فقيه مجتهد في الأصول والفروع، ثبتا وتحصيلا، واسع المعرفة بالأحكام ووجوه الاستنباط منها.

-خبير بالعلوم العربية وآدابها وقواعدها نحوا وصرفا وبلاغة وبيانا، قوي في غريب اللغة والشعر والأمثال.

-كثير المعرفة بسير الأعلام من الفقهاء والصالحين، وبمذاهب الصوفية وإشاراتهم.

-قمة في العلوم العقلية كلها من منطق وحساب وفرائض وتنجيم وهندسة وغيرها.

كل ذلك يؤكد على عظمة شخصيته الأدبية والعلمية الفذة، ويشهد له بالإمامة والاجتهاد ورقي القدر والمنصب في عصره بين فطاحل العلماء العاملين المبرّزين[2].

*مؤلفاته:

ألّف الشريف التلمساني العديد من الكتب، منها:

- شرح جمل الخونجي في العربية.
- كتاب في القضاء والقدر.
- مثارات الغلط في الأدلة.
- مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول.

وكان لسان الدين الخطيب كلما ألفّ كتابا بعثه إليه وعرضه عليه[3].

مضمون الكتابين:

هما من أنفس كتب أعلام الجزائر في علم أصول الفقه[4]؛ التي يتوصل بها إلى استنباط الأحكام الشرعية، فقد حرّر الشريف التلمساني كتابه جامعا فيه بين طريقة الشافعية وطريقة الحنفية على الأصول، والأدلة الكلية على طريقة الفقهاء[5]، لا على طريقة المتكلمين[6]، شاملاً لأدلة المالكية؛ اعترافاً بقوة تأصيلهم وحسن تعريفهم، بعيداً عن الجدل، وتشعب الخلاف؛ لأنه العلم الذي يحتاج إليه الفقيه والمتفقه، والمحدث والمفسر، ولا يستغني عنه ذوو النظر، ولا ينكر فضله أهل الأثر.

وأما منهجه في الكتابين فنجده قد جمع بين الطريقتين؛ أي بين الجمهور (الشافعية)، والفقهاء (الأحناف)، وهو منهج يقوم على ذكر القواعد الأصولية وقيام الأدلة عليها، ثم المقارنة بين ما قاله المتكلمون وما قاله الأحناف، ثم الترجيه بينهما. وفي كثير من الأحيان نجده يخرج في نهاية الخلاف بآراء للسادة المالكية، ويجعلها الأساس الحق الذي ينبني عليه الحكم الشرعي في أحايين أخرى. كما أنه يعمد لذكر بعض الشروح الفقهية المخرجة على القاعدة، والاستشهاد بكثير من أشعار العرب.

ونجد ممن ألفوا ضمن هذا النهج –الجمع بين الفقهاء والمتكلمين– من أعلام التراث العربي: مظفر الدين بن أحمد الساعاتي (ت694هـ) من خلال كتابه "بديع النظام الجامع بين أصول البزدوي والإحكام"، وتاج الدين السبكي (ت771هـ) من خلال كتابه "جمع الجوامع"، وأحمد بن عبد الواحد (ت861هـ) من خلال كتابه "التحرير" الذي قام بشرحه تلميذه محمد بن أمير الحاج الحلبي (ت879هـ) من خلال كتابه المسمى بـ"التقرير والتحبير"[7].

ابتدأ كتابه المفتاح بمقدمة ركزّ من خلالها على أهمية العلوم، لاسيما علم الشريعة؛ إذ" هو في سماء المعلومات أسطع بدراً، وأهله من بين أولي الدرجات أرفع قدراً.

بجنة رعايته يُتحصن يوم الفزع الأكبر من العذاب الأليم، وبنور هدايته يُستضاء في ظُلَم الحشر إلى جنات النعيم، فلقد فاز في السعادة من أحيي به رسما دائرا، وحاز مع المسلمين فيه قسما وافرا".[8]

واشتمل هذا الكتاب على أربعة أبواب انطلقت بدورها من قسم واحد، حسب التقسيم الذي أعدّه التلمساني بنفسه، وهو في قوله: "اعلم أن ما يتمسّك به المستدل على حكم من الأحكام في المسائل الفقهية منحصر في جنسين: دليل بنفسه، ومتضمن للدليل؛ الجنس الأول الدليل بنفسه: وهو يتنوع نوعين؛ أصل بنفسه، ولازم عن أصل. النوع الأول: أصل بنفسه وهو صنفان؛ أصل نقلي، وأصل عقلي. الصنف الأول وهو الصنف النقلي..."[9]. وهذا الأخير هو المعول عليه وأساس الدراسة في هذا الكتاب، حيث يقول: "اعلم أن الأصل النقلي يشترط فيه أن يكون صحيح السند إلى الشارع صلوات الله عليه، متضح الدلالة على الحكم المطلوب، مستمر الأحكام، راجحا على كل ما يعارضه، فهذه أربعة شروط ينبغي أن نعقد في كل شرط بابا"[10].

كما أنه تطرق في الصفحة الأولى من كتابه مثارات الغلط في الأدلة على قضية جوهرية لم يغفلها القدامى –رحمة الله عليهم–، ألا وهي العلاقة الجوهرية بين اللفظ والمعنى، أو بالأحرى بين الدال والمدلول، مبيّنا أهمية كل طرف، وهو ما نراه في تأكيده على أن المغالطة في اللفظ تؤدي حتما إلى المغالطة في المعنى.

***المغالطة في اللفظ والمعنى /إفرادا وتركيبا:**

نرجع إلى إجابته عن العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، وإصراره على أن ضبابية المدلول هي نتيجة لعدم صدقية الدال، ولعدم اتضاح صورته السمعية، حيث يقول:"أما من جهة اللفظ فاعلم –وفقك الله– أن اللفظ إذا طابق المعنى مطابقة تامة بحيث لا يحتمل اللفظ في الدلالة غير المعنى المقصود لم يقع غلط بسبب اللفظ البتة.وإذا ثبت أنه لا بد من احتمال في اللفظ، فذلك الاحتمال إما أن يكون في اللفظ بعد تحقق كونه مفردا أو بعد تحقق كونه مركبا، أو يكون لدورانه تردده بين الإفراد والتركيب"[11]..

وأرجع أن الأغلاط الواقعة في اللفظ إلى تدخل العوامل النحوية والصرفية؛ كالاختلاف الحاصل في لام التعريف (العهد والجنس)، وياء التصغير في الدلالة

على التحقير والتعظيم، وهذا اشتراك عدّه راجع من جهة الأمور الخارجية اللاحقة للفظ؛ وهي ولواحق نطقية حسب رأيه.

وبالإضافة إلى اللواحق النطقية نجده يشير إلى عامل اللواحق الخطية؛ وهي الكتابة التي بدورها راجعة إلى النقط والتشكيل[12]..

***دلالة الحذف:**

وهي مسالة نحوية دلالية بلا منازع ، وأنها راجعة إلى تقدير المتكلم كمثل قوله تعالى: "ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى"[13]؛ وتقدير المحذوف عند التلمساني: لا تقربوا مواضع الصلاة [14]؛ أي أن رأي التلمساني في قضية تقديره للمحذوفات هو نتيجة تأكيده على أهمية التخاطب الحاصل بين المتكلم والمستمع، وعلى ضمان فهم الكلام بالنسبة المستمع بالدرجة الأولى، وأن هذا الرأي نجده لا يخرج عن الإطار الذي رسمه الغربيون في تأكيدهم على جوهر نظرية قصد الاتصال التي يمثلها كلّ من أوستن، وجرايس و فيتجنشتين Latter Wittgenstein[15].

وأن قضية الحذف في القرآن تدخل ضمن ما يسمى بجوانب الإعجاز في نصه، وجماليات تعبيره، وسر فصاحته، حيث يقول ابن القيم: « وتدبَّر هذه الطريقة في القرآن، وذكره للأهم المقصود، وحِذفه لغيره، يُطْلِعْكَ على باب من أبواب إعجازه، وكمال فصاحته» [16].

وإذا كان الحذف واقعا في الكلام الفصيح، فهو حادث لدلالة المذكور على المحذوف، حتى لا يكون ذلك الحذف شائعا ولا عشوائيا، وبالتالي يفقد جماليته في التعبير. وأن القرآن قد برئ من مثل هذا النوع من الحذف الذي لم يكن لضرورة ولا لدلالة، بل إن كل حذف في القرآن إلاّ ونجده في موضعه المناسب، وخير دليل نقدّمه هو ما وقف عنده ابن القيم في تلك النماذج النصية السابقة، حيث يقول في هذا الشأن: « وهذه طريقة القرآن، بل وكل كلام فصيح: أن يذكر الشيء في موضع ثم يحذفه في موضع آخر، لدلالة المذكور على المحذوف. وأكثر ما تجده مذكورا وحذفه قليل. وإما أن يحذف حذفاً مطّرداً ولم يذكره في موضع واحد، ولا في اللفظ ما يدل عليه، فهذا لا يقع في القرآن »[17].

وأنه خوف للإطناب أو للتكرار، وطلبا للاختصار يجوز الحذف عند علماء العربية، حيث نجد أن علماء العربية قد صرحوا : « بأن الشيء إنما يجوز حذفه إذا كان الموضع الذي ادّعى فيه حذفه قد استعمل فيه ثبوته أكثر من حذفه، فلا بد أن يكون موضع ادّعاء الحذف عندهم صالحاً للثبوت. ويكون الثبوت مع ذلك أكثر من الحذف حتى إذا جاء ذلك محذوفاً في موضع، علم بكثرة ذكره في نظائره أنه قد أزيل من هذا الموضع، فحمل عليه. فهذا شأن من يقصد البيان والدلالة »[18]؛ وهذا ما يدخل ضمن ما يسمى بجوازية الحذف في الموضع الذي يستحقه، لأن من ضروب الحذف ما يمسى بالاختصار في الكلام، وكل من يقصد الحذف ويعمد إليه إنما هو يبحث عن مقصدية ووضوح دلالات التراكيب الخاضعة إلى ظاهرة الحذف.

***دلالة حرف "الباء" على التأكيد:**

يرى التلمساني أن الباء تفيد التأكيد عند المالكية، ووجوب التعميم في مثل قوله تعالى :"فامسحوا برؤوسكم"[19]، وذلك بقوله:"والجواب عند أصحابنا أنها للتأكيد، لنه نقل عن العرب زيادتها كثيرا للتأكيد، ...قوله تعالى:"وهزي إليك بجزع النخلة"[20]؛ أي جذع النخلة"[21]، وهذا دلالة على إفادة الباء معنى آخر على الجر، وهو التعميم والتأكيد.

***المشترك اللفظي:**

يكاد يجمع الأصوليون على أن اللفظ الذي له أكثر من معنى يسمى بالمشترك اللفظي، وهو ما أشار إليه الغزالي في حديثه عن الألفاظ المتعددة بقوله: « وأما المشتركة فهي الأسامي التي تنطبق على مسميات مختلفة لا تشترك في الحد والحقيقة البتة؛ كاسم العين للعضو الباصر، وللميزان، وللموضع الذي تفجر منه الماء وهي العين الفوارة...فنقول: الاسم المشترك قد يدل على المختلفين كما ذكرنا » [22]. ويقول عنه الرازي: « اللفظ الموضوع لحقيقتين مختلفتين أو أكثر وضعاً أولا من حيث هما كذلك » [23]، وهو التعريف الذي اختاره الشوكاني بقوله: « اللفظة الموضوعة لحقيقتين مختلفتين أو أكثر وضعاً أولا » [24].

وأما عند اللغويين المحدثين فهو ما تحدث صورة لفظه، واختلف معناه[25]، أو هو« أن تتعدد المعاني للفظ الواحد » [26].

ومن خلال ذلك يتضح أن هذه التعاريف تجمع على أن المشترك اللفظي هو دلالة اللفظ الواحد على معنيين مختلفين غير ضدين فأكثر، دلالة حقيقية على السواء، ليس بينهما علاقة. وبهذا يخرج المجاز من المشترك، كما تخرج الأغراض البلاغية للأساليب الإنشائية، وتخرج -أيضا- بعض الأدوات التي تستعمل في غير معناها الحقيقي، وتكون على سبيل المجاز في هذا الاستعمال، وربما الخلط الذي وقع دفع بعض من كتبوا في المشترك أن يخلطوا بينه وبين الألوان المجازية[27]، فهذا عن مفهوم المشترك.

د-إطلاق المشترك على معنييه:

وهو من الأمور التي اختلف فيها العلماء حول جواز حمل اللفظ المشترك على معنييه، أو عدم جوازه إذا تجرد من القرائن؟، فإذا اقترنت به قرينة وجب إعماله في واحد معين تعيّن حمله عليه[28]، وذلك أن: « المشترك إذا اقترن به قرائنُ تُرجِّحُ أحدَ معانيه، وجب الحملُ على الراجح »[29]، ولكن إذا كان متجرداً عن القرائن فإنه لايجوز حمل المشترك على كل معانيه في إطلاق واحد، خلافاً لمن جوّز ذلك، وأنه ردّ ذلك إلى أمرين: « أحدها: أن الاشتراك خلاف الأصل، بل لا يعلم أنه وقع في اللغة من واضع واحد...الثاني: أن الأكثرين لا يجوّزون استعمال اللفظ المشترك في معنييه لا بطريق الحقيقة ولا بطريق المجاز» [30].

ومن أهم الخلافات الدائرة عند الأصوليين في هذا النوع وقوفهم على لفظة "القرء" في النص القرآني في قوله تعالى: "والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء" [31]. ومنهم ابن القيم الحنفي الذي اعتبر اللفظة دلالة على الحيض، لا على الطهر، وهي قضية ناقشها نقاشا موسعا مستدلا بالآراء الخلافية الواقعة حول هذا اللفظ، لآراء من علماء اللغة، وكذا لعلماء أصول الفقه، مبتدئاً بأقوال الصحابة -رضوان الله عليهم-، وهو ما نجده في كتابه زاد المعاد[32].

وأما صاحبنا التلمساني المالكي فنراه يرجع بدلالة اللفظ إلى الطهر لا الحيض، رادا على من يزعم عكس ذلك، حيث يقول:" والقرء مشترك بين الطهر والحيض لغة، لكن الأولى حمل الآية على الأطهار، لأنه محل الطلاق، فينبغي أن يحصل التربص المأمور به منهن عقب الطلاق بدارا منهن إلى المأمور به...وأما قولكم: زمان الحيض اولى باسم

القرء، لأنه زمان اجتماع الدم فباطل، بل زمان الطهر أولى به؛ لأنه في الحقيقة هو زمان اجتماع الدم في الرحم على أن يكثر، فيندفع فيخرج"[33].

ومما يفهم من الأدلة المقدمة هو أن اللفظ لا بد له من أن يحمل على معناه الأصلي، وذلك لما يقول التلمساني: "وإذا تساوى هذان الاحتمالان نقلا واعتبارا، كفانا أدنى مرجح، في ترجيح أحد المعنيين"[34].

***جهوده في نظرية السياق:**

يحدثنا التلمساني في هذا الموضع عن ترجيح أحد الاحتمالين نتيجة لتدخل القرائن بمختلف أنواعها؛ وهي إما لفظية، وإما سياقية، وإما خارجية.

وقبل الحديث عن هذه القرائن حري بنا معرفة دلالة السياق، وكيفية التماسها. فالشوكاني أجابنا إجابة كافية شافية في تمييزه بين دلالة السياق ودلالة الأسباب قائلاً:" والحق أن دلالة السياق إن قامت مقام القرائن القوية المقتضية لتعيين المراد كان المخصِّص هو ما اشتملت عليه من ذلك، وإن لم يكن للسياق بهذه المنزلة ولا أفاد هذا المفاد فليس بمخصِّص"[35].

ومن خلال رأي الشوكاني في تحديده لدلالة السياق نجده بذلك قد أومأ على جملة من الحقائق يمكننا إجماله كالآتي[36]:

أ-إنّ السياق ينقسم إلى سياق له دلالة، وسياق ليس له ذلك؛ فليس كل سياق دالا على مايراد التماس معناه من سياقه؛ أي لا يمكن الاستعانة بالسياق دائما.

ب-إن دلالة السياق لا تكمن في مجرد "مقال السياق"، بل فيما يشتمل عليه السياق من قرائن وإفادات. ولذلك اختلفت دلالة السياق من جملة لأخرى، ومن نظم لآخر. ووقعت أولاً ووسطاً وآخراً، تبعا لموضع القرينة، أو القرائن التي تفيد في تعيين المعنى الذي يُلتمس كشفه وإظهاره بمعونة السياق.

إن هذه الحقيقة التي أدركها الشوكاني نجدها مؤكدة عند تمام حسان الذي يرى أن السياق هو كالطريق لابد له من معالم توضّحه، ولا شَكَّ أنَّ مبان التقسيم وما تبدو فيه من صيغ صرفية وصور شكلية، وكذلك مباني التصريف مع ما تبدو به من لواصق مختلفة تقدّم قرائن مفيدة جدا في توضيح منحنيان هذا الطريق، ولكن السياق يظلُّ بحاجة

ما سة إلى الكثير من القرائن الأخرى التي تتضح بها العلاقات العضوية في السياق بين الكلمات[37].

وبالتالي لا بد من أهمية الكشف عن القرائن لمعرفة المقصود من السياق والتماس الدلالات منه؛ لأنه على الرغم من أهمية النظم في الكشف عن الدلالات السياقية تظل الحاجة إلى قرائن أخرى قائمة؛ فمعرفة دلالة السياق هي متوقفة بدورها على معرفة القرائن التي تكتنفه، وبمعرفتها تصبح دلالة السياق واضحة جلية، بل العلاقة بين تلك القرائن هي الرابط الأساسي بين مناحي السياق، وجعلها كلاما واحد سيق لغرض معين، أو نتيجة أغراض معينة، حتى قيل في عقد الصلة بين القرينة والسياق: "ما القرينة إلاّ السياق"[38].

وقبل الخوض في أنواع القرينة التي ساقها التلمساني كان من الواجب حديثنا عن تحديد مفهوم القرينة أولاً؛ فهي لغة مأخوذة من مادة قرن يقرن قرنا، حيث يقول ابن منظور: "قرن الشيءَ بالشيء وقرنَه إليه يقرنه قرناً: شدَّه إليه...وقرن بين الحج والعمرة: جمع بينهما...وقارن الشيءُ الشيءَ مقارنةً وقراناً: اقترن به وصاحبه...وقرنتُ الشيءَ بالشيء وصلتُه...والقرينُ المصاحبُ...والقرينة الناقةُ تُشدُّ إلى أخرى"[39].

وبذلك يعرفها الشريف الجرجاني بأنها: "أمر يشير إلى المطلوب"[40]، وعند التهانوي بأنها:"الأمر الدال على الشيء من غير الاستعمال فيه"[41].

أقسام القرينة عند التلمساني والعلماء الذي سبقوه:

لقد اختلف العلماء في تقسيمهم للقرائن، ومن هذه الاختلافات نجد:

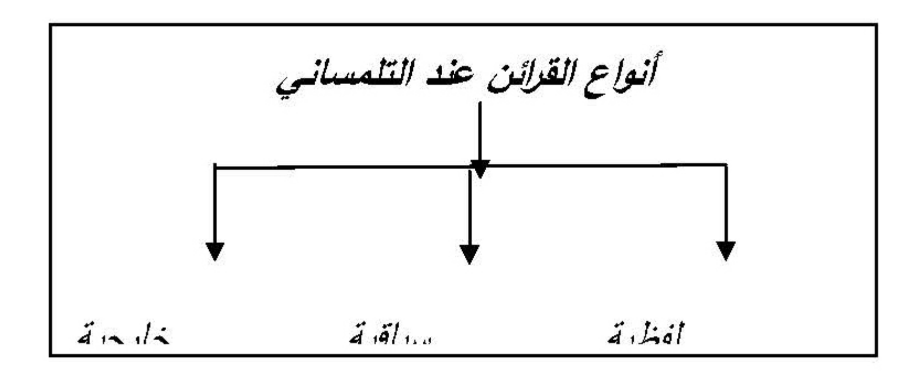
أ-تقسيم الجويني القرينة إلى الحالية واللفظية قائلا: "فأما القرائن الحالية فكقول القائل: رأيت الناس، وأخذت فتوى العلماء، ونحن نعلم أن حاله لا يحتمل رؤية الناس أجمعين، ومراجعة جميع العلماء؛ فهذه القرينة وما في معناها تتضمن تخصيص الصيغة...فأما القرائن التي ليست حالية فهي تنقسم إلى الاستثناء والتخصيص"[42].

ب-تقسيم الغزالي إلى ثلاثة أنواع من القرائن: لفظية وعقلية وحالية، وذلك من خلال رأيه الذي يرى فيه أن القرينة إما لفظ مكشوف كقوله تعالى: ﴿ وآتوا حقه يوم حصاده﴾[43]؛ والحق هو العشر، وإما إحالة على دليل العقل كقوله تعالى: ﴿ والسماوات مطويات بيمينه﴾[44]، وإما قرائن أحوال من إشارات ورموز وحركات وسوابق ولواحق لا

تدخل تحت الحصر، والتخمين يختص بدركها المشاهد لها فينقلها المشاهدون من الصحابة إلى التابعين بألفاظ صريحة[45].

ج-تقسيم فخر الدين الرازي للقرائن إلى حالية ومقالية؛ الأولى تشمل حال المتكلم من حيث الصدق والكذب، والهيئات المخصوصة القائمة به، وخصوص الواقعة التي ورد فيها الخطاب، بينما الثانية (المقالية) هي ما يذكره المتكلم في كلامه مما يدلّ على مراده[46].

د-بينما تقسيم التلمساني جاء واضح المعالم، فهو يرى القرائن في ثلاثة أقسام: لفظية وسياقية وخارجية، تظهر في الترسيمة الاتية:



د-1- القرينة اللفظية: والمراد دها مبنى اللفظ، ومثَّلَ لها بقوله تعالى: ﴿والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء﴾[47]؛ حيث إن القرء إذا جمع على قروء، فالمراد به الطهر لا الحيض؛ إذ الجمع قد يختلف باختلاف المعاني وإنْ كان اللفظ المفرد مشتركا في مثل "العود" الذي جُمع على "أعواد" وهو مشترك بين الخشبة - وجمعه إذ ذاك أعواد-، وبين آلة الغناء -وجمعه إذ ذاك عيدان-، وقس على ذلك. ثم يدعّم رأيه بما جاء به المالكية في التذكير والتأنيث والحذف فيقال ثلاثة أطهار، بينما الحيض مؤنثة فوجب حذف التاء من العدد المضاف إليها، فيقال ثلاث حيض. وبالتالي نجد سياق الآية " ثلاثة قروء" بالتاء دلالة على أنه أراد الأطهار.

إن التلمساني كعادته يضيف لنا آراء خلافية للأحناف في هذا الشأن بدليل قولهم إن للمعنى الواحد قد يكون له لفظان: أحدهما مذكر والآخر مؤنث؛ التأنيث فيه قد يكون لفظيا لا معنويا، وذلك في "جسد" و"جثة"؛ والمراد عندهم واحد. ثم يكمل القول: ثلاثة أجساد وثلاث جثث؛ فوجب حذف التاء في لفظ الحيضة في الجمع؛ لأنها مؤنثة.

ووجب ذكر التاء في القرء في الجمع لأنه مذكر[48]. وهذا التعليل ناقص إذا ما أردنا الاستدلال به من جراء توظيف القرائن اللفظية؛ لأن الجسد نفسه لا يراد به الجثة بالضرورة.

د-2-القرينة السياقية: والمراد بها ما يكتنف الشيء في سياقه –سباقا أو لحاقا- من دلالات، ومثل لها باستدلال الشافعي بقوله تعالى: ﴿وامرأةً مومنةً إن وهبت نفسها للنبي إن أراد النبي أن يستنكحها خالصة لك من دون المومنين قد علمنا ما فرضنا عليهم في أزواجهم وما ملكت أيمانهم لكيلا يكون عليك حرج وكان الله غفورا رحيما﴾ [49]، فقوله ﴿خالصة لك ﴾ دليل على اختصاص جواز عقد النكاح بلفظ الهبة بالنبي i بدليل السباق. ومثّل له أيضا برد الحنفية على الشافعي بطرف آخر من سياق الآية وهو السياق اللاحق، من خلال رأيهم أن الآية سيقت لبيان شرف النبي i وفضله على أمته، ونفي الحرج عنه. كما يدل على ذلك اللحاق من هذا السياق، ولا شك أن ذلك لا يحصل بإباحة لفظ له ومنعه من غيره؛ إذ ليس في ذلك شرف ولا رفع حرج، وإنما يحصل ذلك بإسقاط العوض عنه؛ وهو المهر[50]. وهو ما أكده التلمساني نفسه: "فهذا السياق كله يدل على أن المراد بالخلوص: هو ملك البضع من غير مهر، لا اللفظ"[51].

ثم إن التلمساني بعد تعرضه للقرينة السياقية نجده يحاول إلحاق القرائن الحالية بها، في قوله: والقرائن الحالية قريبة من السياقية، وهي لا تنضبط"[52]، ولكن ذكرها من غير أن يجعلها قسما من أقسام القرائن مستقلا بنفسه.

ج-القرينة الخارجية: وهي حسب التلمساني "موافقة أحد المعنيين لدليل منفصل، من نص أو قياس أو عمل"[53]. وهو النوع الجديد الذي أضافه التلمساني في هذه القرائن.

ج-1-موافقته للنص: وهو المثال الذي دافع عنه المالكية في المراد بالقرء الأطهار، من خلال قوله تعالى: ﴿ ياأيها الذين آمنوا إذا طلقتم النساء فطلقوهن لعدتهن﴾[54]، فأمر بطلاقهن طلاقا يستعقب عدتهن، ولا تتراخى العدة عنه.

لكن التلمساني يرى أن الأحناف يرجحون احتمالهم استنادا لقرينة خارجية أيضا، في رأيهم قول المولى عز وجل: ﴿ واللائي يئسن من المحيض من نسائكم إن ارتبتم فعدتهن ثلاثة أشهر واللائي لم يحضن﴾[55]؛ فجعل الأشهر بدلاً عن الحيض لا عن الأطهار، فدل أن الحيض أصل في العدة. لكن الشريف يدافع عن رأيه ورأي أصحابه في

قضية الاستدلال نتيجة موافقة النص في التيمم؛ وهو قوله تعالى: ﴿ فلم تجدوا ماء فتيمموا صعيدا طيبا﴾[56]، والاستدلال من خلال سياق النص هو أن الماء هو الأصل، بينما الصعيد بدل منه.

ج-2-موافقة القياس: وهو خلاف جوهري دار حوله الحديث أكثر من مرة؛ ويتمثل في الحديث عن القرء واحتماليته للطهر والحيض، والمالكية والشافعية يقِّران وكعادتهما بأن القرء هو من الطهار، وحجتهم أن العدة لما كانت مأمورا بها كانت من العبادات، والشأن فيالعبادة أن الحيض ينافيها، ولا تتأذى فيه فضلا عن أن تتأذى به، بدليل عدم صحة الصلاة والصيام والطواف مع الحيض، بخلاف الطهر. وبالتالي من خلال الاستدلال بالقياس يقتضي في العدة أنها تتأذى بالطهر لا بالحيض، وهو واجب موافقته على حمل القروء في الآية على الأطهار لا على الحيض. بينما نجد ترجيحا للحنفية بقياس آخر، غير الذي عرفناه سابقا عند المالكية والشافعية؛ حجتهم في ذلك أن القصد من العدة استبراء الرحم، والعلامة أو السمة الدالة على الرحم في العدة إنما على الحيض لا الطهر؛ بدليل أن الحامل والحائل يشتركان في الطهر، بينما الحيض في الغالب مختص بالحائل. ومنه وجب حمل القروء في الآية استنادا إلى القياس على الحيض لا على الطهر[57].

ج-3- موافقته لعمل الصحابة: وهو الخلاف القائم حول غسل الرجلين أو عدم الغسل في الوضوء والاكتفاء بمجرد المسح فقط؛ وذلك كاحتجاج العلماء على وجوب غسل الرجلين استنادا لقوله تعالى:﴿ يَآأَيُّهَا الذِينَ ءَامَنُواْ إِذَا قُمْتُمُ إِلَى الصَّلاَةِ فَاغْسِلُواْ وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمُ إِلَى المَرَافِقِ وَامْسَحُواْ بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الكَعْبَيْنِ﴾ [58]؛ لأنه معطوف على اليدين والوجه بالفتح. بينما المعترضون يؤكدون على احتمالية الرأي الول، ولكن يضعون احتمالا آخر وهو العطف على الرأس استنادا لقول الشاعر:

مُعَاوِيَ إِنَّنَا بَشَرٌ فَأَسْجِحْ * فَلَسْنَا بِالجِبَالِ وِلاَ الحَدِيدَا

أما الجواب الثاني عند العلماء فمفاده أنه لم ينقل عن الصحابة والتابعين – رضوان الله عليهم- إلاّ الغسل، لا المسح[59].

ومن خلال ما سبق نجد تقسيم التلمساني للقرائن واضحا؛ اعتبار أن المقسم فيه كما يرى كريم الزنكي هو كون القرينة متعلقة بلفظ الشيء، أو بما هو في سياقه، أو بما

هو خارج عنه، غير أن السياق الذي ألحق به الحال قد يتداخل الجانب الحالي منه مع القرينة الخارجية؛ إذ كل من القرينة الخارجية والحالية قرينة من خارج اللفظ إفرادا وتركيباً[60].

وبالتالي فإن القرائن حسب التلمساني هي ثلاثة أقسام: لفظية وسياقية وخارجية، وكل واحدة منها إلاّ ولها مجال للاستدلال أو لاستنباط الأحكام من النص القرآني أو السني؛ وهذا ما يدل دلالة واضحة على ما للسياق وقرائنه من أثر في الدلالة عند التلمساني، وهو بهذا يلتقي مع نظرية السياق في الدراسات اللغوية الحديثة التي تعد من أهم نتائج البحث الدلالي في العصر الحديث.

رأيه حول دلالتي الأمر والنهي:

وإذا ما حاولنا قراءة تلك المصطلحات الدلالية لوجدنا أن العالم الشريف التلمساني هو عالم دلالي شأنه شأن علماء التراث العربي، وبالخصوص كعلماء أصول الفقه الذين وقفوا على الدلالات محاولين في ذلك تصنيفها التصنيف العلمي الدقيق.

وإذا عدنا إلى الجهة الأولى التي وسمها بالمنطوق لا تضح أن هذه الدلالة من حيث المفهوم اللغوي هي من نَطَقَ النَاطِقُ ينطقُ نُطقاً: تكلم. والمنطِق: الكلام. ويقال: قد أنطقه الله واسْتنطَقَه؛ أي كلَّمه وناطقه، وكتاب ناطِق بَيِّن[61].

وأما في اصطلاح المتكلمين أمثال الشوكاني (ت1255هـ): "مادل عليه اللفظ في محل النطق؛ أي يكون حكما للمذكور وحالاً من أحواله"[62]، وهو المفهوم نفسه نجده مسبوقاً عند ابن الحاجب (ت646هـ) في قوله: "ما دل عليه اللفظ في محل النطق"[63].

ومن جهة الشريف التلمساني يرى أن النظر في جهة دلالة المنطوق لابد أن يشمل الدلالة على الحكم، والدلالة على متعلق الحكم، وأن ضمه للمنطوق ضمن القسم الأول دلالة على أنه ذهب إلى ما ذهب إليه ابن الحاجب في أن المنطوق هو مادل عليه اللفظ في محل النطق.

ويقول في الأمر: "هو القول الدال على طلب الفعل، على جهة الاستعلاء"[64]، وهو نفسه نجده عند جماعة من العلماء أنه: "هو طلب الفعل بالقول على سبيل الاستعلاء"[65].

ثم تطرق إلى الأمر والنهي والتخيير؛ باعتبار أن الأمر والنهي يقوم عليهما مدار التكليف، فلا بد من معرفة أحكامها ودلالتها، يقول السرخسي (ت490هـ) في هذا

الشأن: أحق ما يبدأ به البيان الأمر والنهي؛ لأن معظم الابتلاء يقع بهما، وبمعرفتهما تتم معرفة الأحكام، ويتميز الحلال من الحرام"[66].

وأما صيغته: فيرى الشريف أنها على صيغة: (افعل)، وهي مستعملة في اللغة في خمسة عشر موضعا حسب رأيه، وهي كالآتي:[67]

-الأمر: كقوله تعالى: ﴿ وأقيموا الصلاة﴾[68].

-الإذن: كقوله تعالى: ﴿ وإذا حللتم فاصطادوا﴾[69].

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ وأشهدوا إذا تبايعتم﴾[70].

-التأديب: كقول الرسول ï: ﴿ كل مما يليك﴾[71].

-التهديد: كقوله تعالى: ﴿ اعملوا ما شئتم﴾[72].

-التسوية: كقوله تعالى: ﴿ فاصبروا أو لا تصبروا﴾[73].

-الإهانة: كقوله تعالى: ﴿ ذق إنك أنت العزيز الكريم﴾[74].

-الاحتقار: كقوله تعالى: ﴿ فاقض ما أنت قاض﴾[75].

-الامتنان: كقوله تعالى: ﴿ كلوا من طيبات ما رزقناكم﴾[76].

-الإكرام: كقوله تعالى: ﴿ ادخلوها بسلام ءامنين﴾[77].

-التعجيز: كقوله تعالى: ﴿ فأتوا بسورة من مثله﴾[78].

-الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ واغفر لنا﴾[79].

-التكوين: كقوله تعالى: ﴿ كونوا قردة خاسئين﴾[80].

-التمني: كقول امرئ القيس: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي[81].

-الإنذار: كقوله تعالى: ﴿ فأذنوا بحرب من الله ورسوله﴾[82].

إلا أننا لوعدنا إلى تراثنا العربي لوجدنا أن هذا التقسيم الدلالي لصيغة الأمر موجود، بل هناك من أضاف على هذه الصيغ صيغ أخرى لتصل إلى ثمان وعشرين صيغة، وهي[83]:

-الوجوب: كقوله تعالى: ﴿ أقيموا الصلاة﴾[84].

-الندب: كقوله تعالى: ﴿ فكاتبوهم إن علمتم فيهم خيرا﴾[85].

-الإباحة: كقوله تعالى: ﴿ وإذا حللتم فاصطادوا﴾[86].

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ وأشهدوا إذا تبايعتم﴾[87].

-إرادة الامتثال: كقول السيد عند عطشه لعبده اسقيني ماء.

-التسخير: كقوله تعالى: ﴿ كونوا قردة خاسئين﴾ [88].

-الخبر: كقوله تعالى: ﴿ ولنحمل خطاياكم﴾ [89].

-الإنعام: كقوله تعالى: ﴿ كلوا من طيبات ما رزقناكم﴾ [90].

-التفويض: نحو قول المرأة لوليها "زوجني ممن أحبت"

-التعجب: كقوله تعالى: ﴿ انظر كيف ضربوا لك الأمثال﴾ [91].

-التكذيب: كقوله تعالى: ﴿ قل فاتوا بالتوراة﴾ [92].

-المشاورة: كقوله تعالى: ﴿ فانظر ماذا ترى﴾ [93].

-الاعتبار: كقوله تعالى: ﴿ انظروا كيف كان عاقبة المكذبين﴾ [94].

وأما دلالة النهي لغة المنع: يقال عن الشيء أَنْهَاهُ نَهْيًا فَانْتَهَى عنه، ونَهَوْتُهُ نَهْوًا، ونَهَى الله تعالى؛ أي حرم، النُّهْيَةُ العقل؛ لأنها تنهى عن القبيح، ويمنع صاحبه من الوقوع فيما يخالف الصواب، والجمع نُهًى [95].

وأما من حيث الاصطلاح نجد الغزالي (ت505هـ) ينص على أنه "القول الطالب للترك دلالة أولية" [96]، أو هو طلب الكف عن فعل على جهة الاستعلاء [97]، وهو ما عدّه الشريف نفسه بقوله: "القول الدال على طلب الامتناع من الفعل على جهة الاستعلاء" [98].

وأما صيغته فهي (لا تفعل) عند الشريف التلمساني، والرأي نفسه عند العلماء الأصوليين الذين سبقوه في هذا الجانب.

وأما هذه الصيغة فقد استعملت في اللغة في ستة معان حسب رأي التلمساني [99]:

-النهي: كقوله تعالى: ﴿ لاتقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾ [100].

-الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به﴾ [101].

-بيان العاقبة: كقوله تعالى: ﴿ ولا تحسبن الله غفلا عما يعمل الظالمون﴾ [102].

-اليأس: كقوله تعالى: ﴿ لا تعتذروا﴾ [103].

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم﴾ [104].

-التحقير: كقوله تعالى: ﴿ ولا تمدن عينيك إلى ما متعنا به أزواجا منهم زهرة الحياة الدنيا﴾[105].

وإذا استقرأنا تراثنا العربي لوجدنا التقسيم نفسه لمعاني النهي، وهو ما جاء به الغزالي نفسه[106]:

-النهي: كقوله تعالى: ﴿ ولا تنكحوا ما نكح أباؤكم﴾ [107].

-التحريم والكراهية والتحقير: كقوله تعالى: ﴿ لا تمدن عينيك﴾ [108].

-بيان العاقبة: كقوله تعالى: ﴿ ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون﴾ [109].

-الدعاء: كقوله تعالى: ﴿ ربنا لا تزغ قلوبنا﴾ [110].

-اليأس: كقوله تعالى: ﴿ لا تعتذروا اليوم﴾ [111].

-الإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم﴾[112].

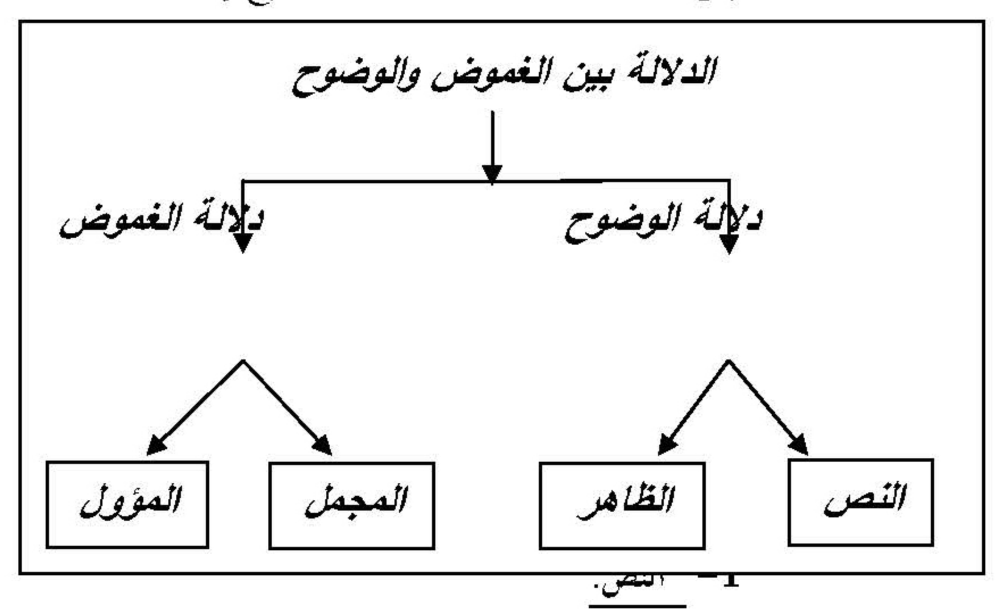
وعالج التلمساني في الطرف الثاني ضمن المنطوق ما يسمى بالدلالة على متعلق الحكم؛ الذي اشتمل بدوره على أربعة أقسام هي: النص، الظاهر، المجمل، المؤول. وهو في قوله: "إن اللفظ إما أن يحتمل معنيين أو لا يحتمل إلاّ معنى واحداً، فإن لم يحتمل بالوضع إلاّ معنى واحدا فهو النص، وإن احتمل معنيين؛ فإما أن يكون راجحا في أحد المعنيين أو لا يكون راجحاً، فإن لم يكن راجحاً في أحد المعنيين فهو المجمل، وهو غير متضح الدلالة، وإن كان راجحا في أحد المعنيين فإما أن يكون رجحانه من جهة اللفظ، أو من جهة دليل منفصل، فإن كان من جهة اللفظ فهو الظاهر، وإن كان من جهة دليل منفصل فهو المؤول"[113].

الدلالة بين الغموض والوضوح:

يرى نصر حامد أبو زيد أن اللغة بحكم طبيعتها تعتمد على طاقتي التجريد والتعميم، وعلى إثر ذلك قسم العلماء التركيب اللغوي إلى أربعة أنماط طبقا لآليات العلاقة بين المنطوق اللفظي والمفهوم الذهني؛ أي أن هذه الأنواع الأربعة هي نتيجة لإدراك القدماء على آليات النص في إنتاج الدلالة من خلال جدلية "الغموض والوضوح"؛ التي تشمل كل من "النص" و"الظاهر" ،"المجمل" و"المؤول"، وهذه الأقسام الربعة كلها خاصة بالعلاقة بين منطوق التركيب اللغوي وبين الدلالة؛ أي أن "النص" أقرب إلى "الظاهر" من حيث إن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب، بينما "المجمل" أقرب إلى "المؤول" من حيث

إن المعنى الراجح فيه هو المعنى البعيد[114]. إلاّ أن إدراك"الدارسين الأقدمين لثنائية الوضوح والغموض، كان دعما قويا لحصر المجال الإدراكي للحدث الدلالي في كل مستوياته الظاهرة والباطنة، وهو الأمر الذي أدى إلى آليات كافية لتغطية جميع أنماط التلقي، سواء كان ذلك بالوقوف على الظاهرة بآلية التفسير، أو الوقوف على الخفي بآلية التأويل"[115].

ومن خلال ما سبق يمكننا إجمال تلك الأنواع في الترسيمة الآتية:



1- النص:

إن النص لغة هو "الكشف والظهور،...ونص الشيء رفعه. ونص الحديث إلى فلان: رفعه إليه"[116].

وأما من حيث المفهوم الاصطلاحي فهو" أن إفادته ظاهرة بنفسه...لا يحتمل التأويل"[117]، وهو ما نص عليه ابن الحاجب بقوله: "بأنه ما دل على معناه دلالة قطعية"[118].

وبذلك نجد أن الشريف التلمساني قد اقتفى أثر المتكلمين في تحديده لمفهوم النص بقوله: "وهو لا يقبل الاعتراض إلاّ من غير جهة دلالته على ما هو نص فيه"[119]. واستشهد بالحديث النبوي الشريف قول الرسول ﷺ:" ﴿إِذَا وَلَغَ الكَلْبُ فِي إِنَاءِ أَحَدِكُمْ فَلْيَغْسِلْهُ سَبْعاً﴾[120] على أن غسل الإناء من ولوغ الكلب سبع لا ثلاث، فرد على الحنفية الذي أوجبوا الغسل ثلاثا، لكنهم لا ينازعون في دلالة لفظ السبع على العدد المعلوم، بل يقولون: كان أبو هريرة يفتي بغسل الإناء ثلاثا وهو راوي الحديث، فدل على

أن الحديث غير معمول به[121]. وهو بذلك يقتفي أثر المتكلمين في أن النص يحتمل دلالة قطعية، ولا يحتمل التأويل.

2- الظاهر:

لغة بمعنى الواضح، والوضوح: الظهور، والظهور الظفر بالشيء والاطلاع عليه، وظهر الشيءُ ظهوراً: تبيّنَ، وأظهرت الشيء: بيّنْتُهُ، وهو ضد الباطن[122].

وأما من حيث الاصطلاح فقد عرّفه الآمدي (ت631هـ) بقوله: "ما دل على معنى بالوضع الأصلي أو العرفي، ويحتمل غيره احتمالا مرجوحاً"[123].

ولذلك يقول التلمساني: "الظاهر هو اللفظ الذي يحتمل معنيين، وهو راجح في أحدهما من حيث الوضع، فلذلك كان متضح الدلالة"[124]. فهو بهذا التعريف تنبيه بما جاء به الآمدي على سبيل الذكر لا الحصر.

وأن أمثلة الظاهر ما نجده شائعا عند العلماء في أن الظاهر بحكم عرف الاستعمال إطلاق لفظ "الأسد" على الحيوان المعروف، ومن الظاهر بحكم عرف الاستعمال إطلاق لفظ "الغائط" بإزاء الخارج المخصوص من الإنسان[125].

ولاتضاح الدلالة من جهة الوضع ثمانية مسائل جعلها التلمساني على شاكلة الثنائيات، ومنها الآتي:

1-دوران اللفظ بين الحقيقة والمجاز: الحقيقة لغة" من حق الشيء إذا وجب، واشتقاقه من الشيء المحقق، وهو الحكم. يقال: ثوب محقق النسج؛ أي محكمه"[126]. وهي "فعيلة من حقَّ الشيء بمعنى ثبت"[127].

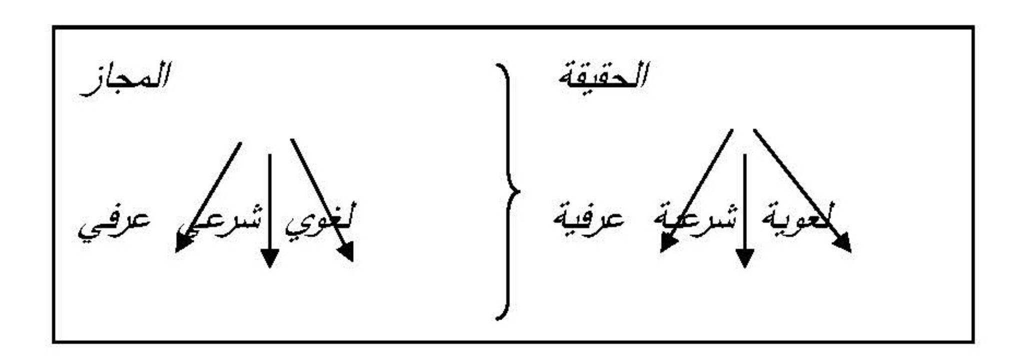
وأما من حيث الاصطلاح فهي عند أبي حامد الغزالي اللفظ المستعمل في موضوعه[128]، هو نفسه ما صرّح به التلمساني قائلاً: "الحقيقة اللفظ المستعمل فيما وضع له؛ كإطلاق لفظ الأسد على الحيوان المفترس"[129].

وأما المجاز فهو لغة من جاز الموضع أو المكان، يجوزه إذا تعداه، والكلمة إذا وضعت في غير موضعها الأصلي فقد تعدته إلى غيره[130].

وفي الاصطلاح يرى الغزالي أن المجاز "قد يطلق على اللفظ الذي تجوز به عن موضعه"[131]، وعند الآمدي: "اللفظ المتواضع على استعماله، أو المستعمل في غير ما وضع له أولاً في الاصطلاح الذي به المخاطبة لما بينهما من التعلق"[132].

ويأتي التلمساني مسايرا لسابقيه في تحديد مفهوم هذا النوع الدلالي بقوله: "المجاز اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة بينه وبين ما وضع له؛ كإطلاق لفظ الأسد على الرجل الشجاع"[133]؛ ويتضح من كلام التلمساني أن هذه العلاقة هي ما يربط بين الاستعمال المجازي للفظ، والاستعمال الذي وُضع له أصلاً، إلاّ أنه يرجّح استعمال اللفظ لحقيقة بدلا من مجازه في حالة ما إذا احتمل معنيين بقوله: "فإذا كان اللفظ محتملا لحقيقته ومجازه، فإنه راجح في الحقيقة"[134].

نجد تحديد التلمساني لثنائية الحقيقة والمجاز من أجل أن يبيّن لنا التقسيم الثلاثي للحقيقة ومقابله في المجاز، ليؤكد في الأخير على استعمال الحقيقة بدلاً من المجاز في حال احتمال معنيين للفظ، هذا التقسيم يظهر لنا في الترسيمة الآتية:



لقد ركز التلمساني في تقسيمه على طبيعة الواضع؛ إذا كان صاحب الوضع هو اللغوي كانت الحقيقة لغوية، وإذا كان الواضع هو الشارع فإن الحقيقة هي حقيقة شرعية، وإذا تعارض الناس واصطلحوا على طبيعة اقتران الدال والمدلول كانت الحقيقة عرفية.

أ- **الحقيقة اللغوية**: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له أولاً في اللغة؛ كالصلاة دلالة على الدعاء. وهو مثال ما احتج به أصحاب الشافعي وغيره أن خيار المجلس مشروع، وذلك بقول الرسول ﷺ: ﴿ المتَبَايِعَانِ بِالخِيَارِ مَا لَمْ يَفْتَرِقَا ﴾[135] فالمراد عند المالكية وأصحاب أبي حنيفة إنما المراد بذلك المتساومان، وافتراقهما بالقول؛ أي هما في حال تساومهما بالخيار ما لم يبرما العقد ويمضياه، فإذا أمضياه فقد افترقا، ولزمهما العقد. وقد يطلق اسم الشيء على ما يقاربه كقول

الرسول ﷺ: ﴿ لا يبيع أحدكم على بيع أخيه ولا ينكح على نكاحه ﴾[136]؛ وإنما المقصود بالبيع السوم، والنكاح الخطبة؛ باعتبار أن السوم وسيلة للبيع، والخطبة وسيلة للنكاح. وجاء رد الشافعي حسب التلمساني أن إطلاق المتبايعين على المتساومين مجاز، وإطلاق التفرق على تمام العقد مجاز، ولكن الأصل في الكلام الحقيقة[137].

ب- **الحقيقة الشرعية**: فهي اللفظ المستعمل فيما وضع له في الشرع؛ كالزكاة التي تتمثل حقيقتها الشرعية في إخراج حق واجب معيّن شرعا من الأغنياء وتسليمه للفقراء.

وينص التلمساني على الرغم من الخلاف الواقع بين الأصوليين في إمكانية وقوعها، إلاّ أن الجمهور يحتجون بها ويعترفون بوقوعها؛ وهو ظاهر في احتجاجهم على أن المحرم لا يتجوز في حال إحرامه استنادا لقول الرسول ﷺ: ﴿ لاَ يَنْكِحُ المحْرِمُ وَلاَ يُنْكَحُ ﴾[138]. وأجاب الأحناف أنه يحتمل أن يريد بالنكاح الوطء، ولكن إذا كان المراد به الوطء دل الخبر على حرمة الوطء على المحرم لا على حرمة العقد، والجواب كما يرى التلمساني وعند أصحابه أن إطلاق النكاح على الوطء مجاز شرعي، وعلى العقد حقيقة شرعية، وحمل اللفظ الشرعي على حقيقته الشرعية أولى من حمله على المجاز الشرعي[139].

ج- **الحقيقة العرفية**: هي اللفظ المستعمل فيما وضع له في العرف؛ كالدابة التي تطلق في اللغة على كل ما يدُّب على الأرض، وفي العرف تستعمل في بعض ما يدب دون بعض؛ فالنوع الأول الذي تستعمل فيه عرفا يسمى دلالة عرفية، ومثاله إذا قال الزوج لزوجته "أنت طالق"، وقال: أردت من وَثاقٍ، فإن الطلاق بمعنى الإطلاق، وهو حقيقة لغوية في الحل من وثاق غيره، فيقال: هذا اللفظ حقيقة عرفية في حل عصمة النكاح مجاز في الوَثاق، وحمل اللفظ على حقيقته العرفية أولى من حمله على المجاز العرفي[140].

2-**دوران اللفظ بين الانفراد والاشتراك**: يرى التلمساني أن الاشتراك على خلاف الأصل؛ باعتبار أن الأصل في الألفاظ الانفراد لا الاشتراك، واحتج الجمهور على أن أمر النبي ﷺ محمول على الوجوب، وهو قوله تعالى: ﴿ فليحذر الذين يخالفون عن أمره أن

تصيبهم فتنة أو يصيبهم عذاب أليم﴾[141] ، وتأتي حجة المخالفين لهذا الأمر هو أن المراد في ذلك يحتمل الأمر القولي، وأيضا يراد به الشأن والفعل، كقوله تعالى: ﴿ وما أمر فرعون برشيد﴾[142]، وأنه إذا صح إطلاق لفظ الأمر على القول المخصوص لزم اشتراك لفظ الأمر بين المعنيين، وبالتالي يبطل الاستدلال بمجرد الاشتراك، لكنه سبب غير مقنع ودليل غير دامغ في حد ذاته؛ لأنه كما يرى التلمساني وغيره الأصل في الألفاظ هو الانفراد لا الاشتراك، فوجب انفراد لفظ الأمر بأحد المعنيين بالوضع، وأن تكون دلالته على المعنى الآخر بالمجاز، وأنه حقيقة في القول ومجاز في الفعل، واللفظ حمله في حقيقته دون مجازه.

وبالتالي يخرج التلمساني في حل هذا الإشكال برأي جامع منطقي، أو ربما جعله كقاعدة يقف عندها المستنبط؛ وهي أنه إذا تعارض المجاز والاشتراك، كان الأخذ بالمجاز أولى من الاشتراك[143].

وبالتال يمكننا القول إن التلمساني يعد عالما لغويا ودلاليا بلا منازع، وإن برع في مجال الدلالة فذلك سبيل لأجل الوصول إلى استنباط الأحكام الشرعية من النصوص الدينية، ولا يأتى ذلك إلا بالاحتكام لقواعد اللغة، وللتوظيف السليم للنوع الدلالي الخاص في النصوص.

هوامش:

[1] - ينظر سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس، محمد بن جعفر إدريس الكتاني، 87/1، تحقيق: عبد الله الكامل الكتاني وآخرون، دار الثقافة، الدار البيضاء، والبستان لابن مريم، ص164-184، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، والأعلام ، للزركلي، 327/5، دار العلم للملايين، ط5، 1400هـ-1980م، ومفتاح الوصول على بناء الفروع على الأصول، الشريف التلمساني، ص40-42، تحقيق محمد علي فركوس، دار تحصيل العلوم، الجزائر، 1420هـ-1999م.

[2] - ينظر مفتاح الوصول على بناء الفروع على الأصول، ص52 (ط. الجزائر).

[3] - ينظر مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول، الإمام المجتهد الشريف أبي عبد الله محمد بن أحمد المالكي التلمساني، ص3-4، خرّج حواشيه وقدّم له صدقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة وللنشر التوزيع، بيروت، 1997.

[4] – هو علم يتعرف منه استنباط الأحكام الشرعية الفرعية عن أدلتها الإجمالية اليقينية، وموضوعه الأدلة الشرعية الكلية من حيث إنها كيف يستنبط عنها الأحكام الشرعية...ومبادؤه مأخوذة من العربية وبعض العلوم الشرعية والعقلية . ينظر إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، الشوكاني، ص 47-48، تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق، دار ابن كثير، ط2، 2003م.

[5] – أوما يعرف بالأحناف؛ وينحصر عملهم في تضييق الفروع المذهبية على القواعد، ولذلك نجد أصولهم مليئة بالفروع، فهي في حقيقة أمرها أصول للقواعد دوِّنت باعتبارها مناط استنباط أئمتهم. وممن ألَّفوا في هذا الاتجاه نجد: أبي بكر الرازي المعروف بالجصّاص(ت370هـ) في كتابه الأصول، وأبي زيد القاضي الدبوسي (ت430هـ) في كتابه تقويم الأدلة، وشمس الأئمة محمد ابن أحمد السرخسي (ت483هـ) في كتابه الأصول. ينظر التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه، سيد أحمد عبد الغفار، ص28، دار المعرفة الجامعية،إسكندرية، 1996م، والبحث الدلالي عند الأصوليين- قراءة في مقصدية الخطاب الشرعي عند الشوكاني، إدريس بن خويا، ص15، مطبعة ابن سالم، الأغواط، ط1، 2009.

[6] – أو ما يعرف بطريقة الشافعية نسبة للإمام الشافعي؛ وينحصر عملهم في تقرير الأصول دون الالتفات إلى موافقة الفروع لها أو مخالفتها إيّاها، فكان اتجاههم اتجاهاً عقلياً صرفاً لا يقر إلاّ بما أقرّه العقل وما ثبت بالحجة من القواعد. ومن ألَّفوا ضمن هذا المنهج أبو الحسين البصري المعتزلي (ت463هـ) في كتابه المعتمد، وأبو المعالي عبد الله الجويني النيسابوري الشافعي المعروف بإمام الحرمين(ت487هـ) في كتابه البرهان، والإمام أبو حامد الغزالي الشافعي(ت505هـ) في كتابه المستصفى. المرجعان والصفحات نفسها.

[7] – ينظر البحث الدلالي عند الأصوليين، ص16، والإمام الشوكاني ومنهجه في أصول الفقه، د.شعبان محمد بن إسماعيل، ص48، دارالثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1409هـ-1989م.

[8] – مفتاح الوصول، ص07. (ط.بيروت).

[9] – المصدر نفسه، ص08.

[10] – المصدر والصفحة نفسهما.

[11] – مثارات الغلط في الأدلة، ص565، وهو مطبوع في آخر كتاب مفتاح الوصول، (ط.الجزائر).

[12] – ينظر المصدر نفسه، ص565-566.

[13] – سورة النساء، الآية 43.

[14] – ينظر المفتاح، ص391.

[15] – ينظر نظرية المعنى في فلسفة بول جرايس، صلاح إسماعيل، ص26-29، الدار المصرية، القاهرة، 2005.

[16] – جلاء الأفهام، ص192، والتفسير القيم، ص400.

[17] - المصدر الأول نفسه، ص191، والثاني نفسه، ص399.

[18] - الصواعق المرسلة، 385/1، وينظر مختصر الصواعق، 99/1.

[19] - سورة المائدة، الآية 06.

[20] - سورة مريم، الآية 25.

[21] - المفتاح، ص394.

[22] - المستصفى، ص26.

[23] - المحصول، 359/1.

[24] - إرشاد الفحول، ص99.

[25] - ينظر دراسات في فقه اللغة ص302.

[26] - الوجيز في فقه اللغة، ص388.

[27] - ينظر العلاقات الدلالية والتراث البلاغي -دراسة تطبيقية، د.عبد الواحد حسن الشيخ، ص66، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419هـ-1999م.

[28] - ينظر اختيارات ابن القيم الأصولية، 31/1.

[29] - زاد المعاد، 714/2.

[30] - جلاء الأفهام، ص63-64، والتفسير القيم، ص293-294.

[31] - سورة البقرة، الآية 228.

[32] - زاد المعاد، 686/2-717.

[33] -مفتاح الوصول، ص389-390.

[34] - المصدر نفسه، ص391.

[35] - إرشاد الفحول، ص75.

[36] - ينظر نظرية السياق –دراسة أصولية-، د.نجم الدين قادر كريم الزنكي، ص179، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

[37] - ينظر اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، ص134.

[38] - نظرية السياق، ص180، وعلم الدلالة، نعيم الكراعين، ص102.

[39] - لسان العرب، مادة (قرن)، 335/13-337.

[40] - التعريفات، ص223.

[41] -كشاف اصطلاحات الفنون، ص25.

[42] - البرهان في أصول الفقه، الجويني، 133/1-136.

[43] - سورة الأنعام، الآية 141.

[44] – سورة الزمر، الآية 67.

[45] – ينظر المستصفى، ص184-185.

[46] – المحصول، الرازي، 332/1.

[47] – سورة البقرة، الآية 228.

[48] – ينظر مفتاح الوصول، ص47-48.

[49] – سورة الأحزاب، الآية 50.

[50] – ينظر مفتاح الوصول، ص48-49، ونظرية السياق، ص187.

[51] – ينظر مفتاح الوصول، ص49.

[52] – المصدر والصفحة نفسهما.

[53] – المصدر والصفحة نفسهما.

[54] – سورة الطلاق، الآية 01.

[55] – سورة الطلاق، الآية 04.

[56] – سورة النساء، الآية 43.

[57] – ينظر مفتاح الوصول، ص50.

[58] – سورة المائدة، الآية 06.

[59] – ينظر مفتاح الوصول، ص50-51.

[60] – ينظر نظرية السياق، ص189.

[61] – ينظر لسان العرب، مادة (نطق)، 354/10.

[62] – إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي الشوكاني، ص587.

[63] – شرح العضد على مختصر المنتهى، ابن الحاجب، ص253.

[64] – مفتاح الوصول، ص23.

[65] – الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، 12/2، تحقيق: د.سيد الجميلي، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1404هـ.

[66] – أصول السرخسي، السرخسي، 11/1، **دار الكتاب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1414 هـ-1993م.**

[67] – مفتاح الوصول، ص23.

[68] – سورة البقرة، الآية 43.

[69] – سورة المائدة، الآية 02.

[70] – سورة البقرة، الآية 282.

[71] - صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، 2056/5، تحقيق: د.مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة، ط3، 1407هـ-1987م.

[72] - سورة فصلت، الآية 04.

[73] - سورة الطور، الآية 16.

[74] - سورة الدخان، الآية 46.

[75] - سورة طه، الآية 72.

[76] - سورة طه، الآية 81.

[77] - سورة الحجر، الآية 46.

[78] - سورة البقرة، الآية 23.

[79] - سورة البقرة، الآية 286.

[80] - سورة البقرة، الآية 65.

[81] - ديوان امرئ القيس، ص49، اعتنى به وشرحه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ-2004م.

[82] - سورة البقرة، الآية 279.

[83] - ينظر المستصفى في علم الأصول، أبو حامد الغزالي، ص204، تحقيق : محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1413هـ، والإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، 158/2، ودراسة المعنى عند الأصوليين، ص 68-71.

[84] - سورة البقرة، الآية 43.

[85] - سورة النور، الآية 33.

[86] - سورة المائدة، الآية 02.

[87] - سورة البقرة، الآية 282.

[88] - سورة البقرة، الآية 65.

[89] - سورة العنكبوت، الآية 12.

[90] - سورة طه، الآية 81.

[91] - سورة الإسراء، الآية 48.

[92] - سورة آل عمران، الآية 93.

[93] - سورة الصافات، الآية 102.

[94] - سورة الأنعام، الآية 11.

[95] - ينظر المصباح المنير، المقري الفيومي، مادة (النهية)، 629/2، المكتبة العلمية، بيروت.

96 - شرح الأسنوي، 53/2، نقلا عن دراسة المعنى عند الأصوليين، ص 80.

97 - أصول الفقه، محمد الخضري، ص199.

98 - مفتاح الوصول، ص34.

99 - المصدر والصفحة نفسهما.

100 - سورة النساء، الآية 43.

101 - سورة البقرة، الآية 286.

102 - سورة إبراهيم، الآية 42.

103 - سورة التوبة، الآية 66.

104 - سورة المائدة، الآية 101.

105 - سورة الحجر، الآية 88.

106 - ينظر المستصفى، ص 204-205.

107 - سورة النساء، الآية 22.

108 - سورة المائدة، الآية 101.

109 - سورة إبراهيم، الآية 42.

110 - سورة آل عمران، الآية 08.

111 - سورة طه، الآية 131.

112 - سورة المائدة، الآية 101.

113 - مفتاح الوصول، ص39.

114 - ينظر مفهوم النص –دراسة في علوم القرآن، د.نصر حامد أبوزيد، ص178-180، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2005.

115 - العلامة في التراث اللساني العربي، د.أحمد حساني، ص296-297، أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة وهران السانيا، 1996-1997(مخطوط)..

116 - لسان العرب، مادة (نصص)، 7/97-98.

117 - إرشاد الفحول، ص580-587.

118 - شرح العضد، ص314-315.

119 - مفتاح الوصول، ص39.

120 - سنن البيهقي الكبرى، أحمد بن الحسين البيهقي،241/1، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة، 1414هـ-1994م.

121 - ينظر مفتاح الوصول، ص39-40.

[122] - ينظر لسان العرب، مادة (ظهر)، 4/520-527.

[123] - الإحكام في أصول الأحكام، 3/58.

[124] - مفتاح الوصول، ص54.

[125] - ينظر الإحكام في أصول الأحكام، 3/59، ودراسة المعنى عند الأصوليين، ص129-130.

[126] - الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، ص198.

[127] - إرشاد الفحول، ص106.

[128] - ينظر المستصفى، ص186.

[129] - مفتاح الوصول، ص54.

[130] - لسان العرب، مادة (جوز)، 5/326-327.

[131] - المستصفى، ص84.

[132] - الإحكام في أصول الأحكام، 1/54.

[133] - مفتاح الوصول، ص54.

[134] - المصدر والصفحة نفسهما.

[135] - الدراية في تخريج أحاديث الهداية، ابن حجر العسقلاني، 2/147، تحقيق: السيد عبد الله هاشم اليماني المدني، دار المعرفة، بيروت..

[136] - لم أجد الحدديث بهذه الصيغة، وإنما وجدته بصيغة قول الرسول i:﴿ ولا يبيع الرجل على بيع أخيه، ولا يخطب على خطبة أخيه﴾ . صحيح البخاري، 2/752.

[137] - ينظر مفتاح الوصول، ص54-55.

[138] - صحيح مسلم، 2/1030.

[139] - ينظر مفتاح الوصول، ص56.

[140] - ينظر المصدر والصفحة نفسهما.

[141] - سورة النور، الآية 63.

[142] - سورة هود، الآية 97.

[143] - ينظر مفتاح الوصول، ص57.

عِلْمُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْعَلَّامَةِ ابْنِ بَادِيسَ

-دِرَاسَةٌ بَلَاغِيَّةٌ لِأُسْلُوبِ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ-

أ.زَكَرِيَّاءُ تُونَانِي

جَامِعَةِ الْأَمِيرِ عَبْدِ الْقَادِرِ لِلْعُلُومِ الْإِسْلَامِيَّةِ (قَسَنْطِينَة)

* مُلَخَّصٌ

تَتَنَاوَلُ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ مَبْحَثًا مِنْ أَهَمِّ مَبَاحِثِ عِلْمِ الْبَلَاغَةِ -بَلْ إِنَّ أَبَا عَلِيٍّ الْفَارِسِيَّ قَدْ قَصَرَ الْبَلَاغَةَ عَلَيْهِ؛ لِعِظَمِهِ-؛ وَهُوَ: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ.

وَدِرَاسَتُنَا هَذِهِ مُتَوَجِّهَةٌ لِتَفْسِيرِ الْإِمَامِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى، مُحَاوِلِينَ اسْتِكْنَاهَ قِيمَةِ الدَّرْسِ الْبَلَاغِيِّ عِنْدَهُ، وَكَانَ مَبْحَثُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ أُنْمُوذَجًا لِذَلِكَ.

وَقَدِ اسْتَطَعْنَا -بِفَضْلِ اللهِ وَعَوْنِهِ- أَنْ نَتَتَبَّعَ كُلَّ مَا نَصَّ عَلَيْهِ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى مِنْ قَضَايَا بَلَاغِيَّةٍ فِي تَفْسِيرِهِ، فَبَلَغَتْ أَكْثَرَ مِنْ مِائَتَيْ مَوْضِعٍ فِي فُنُونِ الْبَلَاغَةِ الثَّلَاثَةِ: الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ. انْتَقَيْنَا مِنْهَا مَسَائِلَ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ؛ فَبَلَغَ مَجْمُوعُهَا: سِتَّةَ عَشَرَ مَوْضِعًا نَصَّ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ عَلَى مَحَالِّ الْوَصْلِ أَوِ الْفَصْلِ فِيهَا؛ فَتَارَةً يَذْكُرُ مَا فِي التَّرْكِيبِ مِنْ وَصْلٍ أَوْ فَصْلٍ دُونَ بَيَانٍ، وَتَارَةً يُلْمِحُ إِلَى وَجْهِ الْفَصْلِ أَوِ الْوَصْلِ، وَتَارَةً -وَهُوَ قَلِيلٌ- يُفَصِّلُ فِي عِلَلِ ذَلِكَ.

Abstract:

This study is about a rhetorical device. This device is considered by *Abu Ali Al-Farici* as the most important part of rhetoric, namely syntactic linkage and disjunction.

Our case is concerned with syntactic linkage and disjunction within the interpretation of the Holy Qur'an of the scholar *abdELHAMID ibn-Badis* –May Allah have mercy on him- with an attempt to show his consideration of the rhetoric course.

We were able –with the grace and help of Allah- to follow every rhetorical issue mention by the scholar –May Allah have mercy on him- and they reached more than two hundred mentions. Naturally, we have selected only syntactic linkage and disjunction issues that reached sixteen mentions. In these passages the scholar explained in some cases the structures and in others the types and rarely the purpose of the linkage and disjunction.

الْمَبْحَثُ الْأَوَّلُ: التَّعْرِيفُ بِالْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ[1].

* **اسْمُهُ وَنَسَبُهُ**: عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ مُحَمَّدٍ الْمُصْطَفَى بْنُ مَكِّيٍّ ابْنُ بَادِيسَ.

وَيَنْتَهِي نَسَبُهُ إِلَى الْمُعِزِّ بْنِ بَادِيسَ مُؤَسِّسِ الدَّوْلَةِ الصَّنْهَاجِيَّةِ الْأُولَى.

* **كُنْيَتُهُ**: لَمْ أَقِفْ عَلَى أَحَدٍ مِنْ مُتَرْجِمِيهِ ذَكَرَ لَهُ كُنْيَةً؛ وَلَعَلَّ ذَلِكَ رَاجِعٌ إِلَى أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ لَهُ ابْنٌ يُكَنَّى بِهِ[2].

* **لَقَبُهُ**: يُلَقَّبُ بِـ: «**رَائِدِ الْحَرَكَةِ الْإِصْلَاحِيَّةِ**» بِالْجَزَائِرِ، وَ«**الْأَبِ الرُّوحِيِّ لِلثَّوْرَةِ التَّحْرِيرِيَّةِ**».

* **مَوْلِدُهُ**: وُلِدَ يَوْمَ الْأَرْبِعَاءِ 10 مِنْ رَبِيعٍ الْآخِرِ سَنَةَ سَبْعٍ وَثَلَاثِمِائَةٍ وَأَلْفٍ مِنَ الْهِجْرَةِ، الْمُوَافِقِ لِلرَّابِعِ مِنْ شَهْرِ سِبْتَمْبَرَ سَنَةَ تِسْعٍ وَثَمَانِينَ وَثَمَانِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْمِيلَادِ، بِوِلَايَةِ قَسَنْطِينَةَ -إِحْدَى كُبْرَى مُدُنِ الشَّرْقِ الْجَزَائِرِيِّ-.

* **نَشْأَتُهُ الْعِلْمِيَّةُ**:

نَشَأَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى فِي أُسْرَةٍ مَشْهُورَةٍ بِالْعِلْمِ وَالْجَاهِ وَالْغِنَى.

وَبَدَأَ كَسَائِرِ طُلَّابِ ذَلِكَ الزَّمَنِ بِحِفْظِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَأَتَمَّهُ وَلَمْ يُجَاوِزْ عُمُرُهُ الثَّالِثَةَ عَشْرَةَ سَنَةً.

وَتَلَقَّى مَبَادِئَ الْعُلُومِ عَلَى شَيْخِهِ حَمْدَانَ الْوَنِّيسِيِّ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى.

وَكَعَادَةِ أَصْحَابِ الْهِمَمِ حِينَ يَسْتَوْفُونَ عُلُومَ مَشَايِخِ بَلَدِهِمْ؛ رَحَلَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ إِلَى تُونُسَ لِيُكْمِلَ مَسِيرَةَ الْعِلْمِ، وَقَدِ اخْتَارَ جَامِعَ الزَّيْتُونَةِ وِجْهَةً لَهُ.

فَتَتَلْمَذَ عَلَى الْعَلَّامَةِ مُحَمَّدٍ الطَّاهِرِ ابْنِ عَاشُورٍ رَحِمَهُ اللهُ، وَالْعَلَّامَةِ مُحَمَّدٍ النَّخْلِيِّ، وَالْعَلَّامَةِ الْبَشِيرِ صِفْرٍ، وَالْعَلَّامَةِ مُحَمَّدٍ الصَّادِقِ النِّيفَرِ، وَغَيْرِهِمْ مِنْ أَهْلِ الْعِلْمِ.

وَبَعْدَ أَنْ حَصَّلَ مَا شَاءَ اللهُ مِنْ عِلْمِ عُلَمَاءِ جَامِعِ الزَّيْتُونَةِ؛ عَادَ إِلَى بَلَدِهِ الْجَزَائِرِ؛ لِيُفِيدَ وَيُعَلِّمَ وَيُرَبِّيَ، وَيُصْلِحَ مَا أَفْسَدَهُ الِاسْتِدْمَارُ الْفِرَنْسِيُّ.

* **مُؤَلَّفَاتُهُ**: رَغْمَ أَنَّ الْعَلَّامَةَ ابْنَ بَادِيسَ قَدْ وَجَّهَ جُهْدَهُ إِلَى التَّدْرِيسِ الْمَسْجِدِيِّ؛ إِلَّا أَنَّهُ سَاهَمَ فِي نَشْرِ الْعِلْمِ عَنْ طَرِيقِ التَّأْلِيفِ؛ فَتَرَكَ مُصَنَّفَاتٍ، مِنْهَا:

1- مَبَادِئُ الْأُصُولِ.

2- الْعَقَائِدُ الْإِسْلَامِيَّةُ مِنَ الْآيَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ وَالْأَحَادِيثِ النَّبَوِيَّةِ.

3- مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ.

4- مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ النَّذِيرِ الْبَشِيرِ.

5- إِمْلَاءٌ فِي مُصْطَلَحِ الْحَدِيثِ.

6- جَوَابُ سُؤَالٍ عَنْ سُوءِ الْمَقَالِ.

وَقَدْ جَمَعَ الْأُسْتَاذُ الدُّكْتُورُ عَمَّارُ طَالْبِي مَا اسْتَطَاعَ مِنْ آثَارِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ، وَطُبِعَتْ بِهَذَا الِاسْمِ -آثَارِ ابْنِ بَادِيسَ- فِي أَرْبَعَةِ مُجَلَّدَاتٍ.

* **وَفَاتُهُ**: تُوُفِّيَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى مَسَاءَ الثُّلَاثَاءِ؛ الثَّامِنِ مِنْ رَبِيعِ الْأَوَّلِ سَنَةَ تِسْعٍ وَخَمْسِينَ وَثَلَاثِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْهِجْرَةِ، الْمُوَافِقِ لِلسَّادِسَ عَشَرَ مِنْ أَفْرِيلِ سَنَةَ أَرْبَعِينَ وَتِسْعِمِائَةٍ وَأَلْفٍ لِلْمِيلَادِ، بَعْدَ حَيَاةٍ حَافِلَةٍ بِالْعِلْمِ وَالْجِهَادِ ضِدَّ الْمُسْتَدْمِرِ الْفِرَنْسِيِّ.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي: التَّعْرِيفُ بِتَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ.

لَقَدْ أَتَمَّ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَفْسِيرَهُ فِي خَمْسٍ وَعِشْرِينَ سَنَةً، كَمَا نَصَّ عَلَى ذَلِكَ رَفِيقُ دَرْبِهِ الْعَلَّامَةُ مُحَمَّدٌ الْبَشِيرُ الْإِبْرَاهِيمِيُّ؛ إِذْ قَالَ: «**أَتَمَّ اللهُ نِعْمَتَهُ عَلَى الْقُطْرِ الْجَزَائِرِيِّ بِخَتْمِ الْأُسْتَاذِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسَ لِتَفْسِيرِ الْكِتَابِ الْكَرِيمِ دَرْسًا عَلَى الطَّرِيقَةِ السَّلَفِيَّةِ، وَكَانَ إِكْمَالُهُ إِيَّاهُ عَلَى هَذِهِ الطَّرِيقَةِ فِي خَمْسٍ وَعِشْرِينَ سَنَةً مُتَوَالِيَاتٍ مَفْخَرَةً مُدَّخَرَةً لِهَذَا الْقُطْرِ ...**»[3].

إِلَّا أَنَّ هَذَا التَّفْسِيرَ لَمْ يَبْقَ مِنْهُ إِلَّا مَا كَانَ يَنْشُرُهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ فِي «مَجَلَّةِ الشِّهَابِ» تَحْتَ عُنْوَانِ: «**مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ**»، ثُمَّ جُمِعَتْ هَذِهِ الْمَقَالَاتُ فِي كِتَابٍ؛ وَحَمَلَ هَذَا الِاسْمَ أَيْضًا.

وَيَتَضَمَّنُ الْمَطْبُوعُ مِنْ هَذَا التَّفْسِيرِ تَفسيرًا لِآيَاتٍ مِنَ السُّوَرِ الْآتِيَةِ: الْمَائِدَةُ، وَيُوسُفُ، وَالنَّحْلُ، وَالْإِسْرَاءُ، وَمَرْيَمُ، وَطَهَ، وَالْأَنْبِيَاءُ، وَالْحَجُّ، وَالْمُؤْمِنُونَ، وَالنُّورُ، وَالْفُرْقَانُ، وَالنَّمْلُ، وَيس، وَالذَّارِيَاتُ. وَفِيهِ تَفْسِيرٌ لِسُورَتَيِ الْفَلَقِ وَالنَّاسِ.

وَيُمْكِنُ أَنْ نُجْمِلَ **مَنْهَجَهُ فِي عَرْضِ التَّفْسِيرِ** فِي الْعَنَاصِرِ الْآتِيَةِ:

«**الْأَوَّلُ**: يَضَعُ الْإِمَامُ مُقَدِّمَةً لِلْآيَاتِ الْمُرَادِ تَفْسِيرُهَا، تُهَيِّءُ الْقَارِئَ لِلدُّخُولِ فِي جَوِّ هَذِهِ الْآيَاتِ، وَيُسَمِّي الشَّيْخُ هَذِهِ الْمُقَدِّمَةَ أَحْيَانًا بِـ: «**التَّمْهِيدِ**».

الثَّانِي: يَرْبِطُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ بَيْنَ الْآيَاتِ بَعْضِهَا بِبَعْضٍ -مَا وَجَدَ إِلَى ذَلِكَ سَبِيلًا-، وَهُوَ مَا يُسَمَّى بِعِلْمِ الْمُنَاسَبَاتِ، وَهَذَا يُعَنْوِنُ لَهُ الشَّيْخُ بِـ «**الْمُنَاسَبَةِ**».

الثَّالِثُ: يَتَكَلَّمُ الْإِمَامُ عَنِ الْمُفْرَدَاتِ، فَيَشْرَحُ غَرِيبَهَا، وَيَكْشِفُ عَنْ مَدْلُولِهَا اللُّغَوِيِّ أَوِ الشَّرْعِيِّ حَسْبَمَا يَقْتَضِيهِ الْحَالُ.

الرَّابِعُ: بَعْدَ حَدِيثِهِ عَنِ الْمُفْرَدَاتِ يَتَوَجَّهُ لِلْعِنَايَةِ بِالتَّرَاكِيبِ، فَيَذْكُرُ مَا فِيهَا مِنْ إِعْرَابٍ وَيُعَلِّلُ ذَلِكَ بِتَعْلِيلَاتٍ قَوِيَّةٍ تَجْعَلُ النَّفْسَ تَطْمَئِنُّ لِاخْتِيَارِهِ.

الْخَامِسُ: إِذَا اسْتَوْفَى الشَّيْخُ الْكَلَامَ عَلَى الْأَلْفَاظِ إِفْرَادًا وَتَرْكِيبًا؛ طَفِقَ يُجَلِّي الْمَعْنَى الْعَامَّ لِلْآيَةِ، فَيُوَضِّحُ الْمَقْصُودَ مِنْهَا.

السَّادِسُ: رُبَّمَا ذَكَرَ خِلَافًا فِي تَفْسِيرِ آيَةٍ ثُمَّ يُرَجِّحُ مَا يَرَاهُ حَقًّا، وَيُعَنْوِنُ لَهُ بِـ «**تَرْجِيحٍ**».

السَّابِعُ: يَذْكُرُ مَسَائِلَ مُتَفَرِّقَةً بِعَنَاوِينَ مُخْتَلِفَةٍ، مِنْ مِثْلِ: «**تَطْبِيقٌ**»، وَ«**اسْتِنْبَاطٌ**»، وَ«**سُلُوكٌ**»، وَ«**الْأَحْكَامُ**»، وَ«**تَرْغِيبٌ وَاقْتِدَاءٌ**»، وَ«**تَرْهِيبٌ**»، وَ«**نَصِيحَةٌ**»، وَ«**اسْتِدْلَالٌ**»، وَ«**اسْتِفَادَةٌ**»، وَ«**عَقِيدَةٌ**»، وَ«**دَفْعُ إِشْكَالٍ**».... إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ»[4].

وَاسْتِيعَابُ الْكَلَامِ عَنْ مَنْهَجِهِ يَطُولُ جِدًّا، وَلَيْسَ هُوَ غَرَضَنَا مِنْ دِرَاسَتِنَا هَذِهِ، وَفِيمَا تَقَدَّمَ لَمْحَةٌ دَالَّةٌ، وَإِشَارَةٌ مُفْهِمَةٌ.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْأَسَالِيبُ الْبَلَاغِيَّةُ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ.

إِنَّ تَفْسِيرَ الْإِمَامِ الْعَلَّامَةِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيس رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى يُعَدُّ مِنَ التَّفَاسِيرِ الْإِصْلَاحِيَّةِ، وَهَذَا التَّصْنِيفُ إِنَّمَا هُوَ بِاعْتِبَارِ الْبَاعِثِ عَلَى التَّفْسِيرِ، أَوِ السِّمَةِ الْغَالِبَةِ عَلَيْهِ.

وَهَذَا التَّصْنِيفُ قَدْ أَجْحَفَ بِحَقِّ جَوَانِبَ كَثِيرَةٍ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ، وَغَطَّى عَلَيْهِ بَعْضَ الْمَكَامِنِ الْجَمَالِيَّةِ فِيهِ؛ مِنْ ذَلِكَ: الطَّرْحُ الْبَلَاغِيُّ فِي هَذَا التَّفْسِيرِ.

لَقَدْ تَنَاوَلَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى الْأَسَالِيبَ الْبَلَاغِيَّةَ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ بِالْبَيَانِ وَالْإِيضَاحِ، وَشَمِلَ هَذَا الدَّرْسُ: فُنُونَ الْبَلَاغَةِ الثَّلَاثَةِ؛ الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ.

وَقَدْ تَتَبَّعْتُ مَا نَصَّ عَلَيْهِ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ مِنْ أَسَالِيبَ بَلَاغِيَّةٍ فِي تَفْسِيرِهِ وَأَحْصَيْتُهَا كُلَّهَا؛ فَوَجَدْتُهَا جَاوَزَتْ مِائَتَيْ أُسْلُوبٍ بَلَاغِيٍّ -لِعِلْمِ الْمَعَانِي مِنْهَا: أَزْيَدُ مِنْ عَشَرَةٍ وَمِائَةِ أُسْلُوبٍ- مَعَ أَنَّ تَفْسِيرَهُ الْمَطْبُوعَ لَا يُمَثِّلُ كُلَّ مَا فَسَّرَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى؛ بَلْ هُوَ جُزْءٌ قَلِيلٌ جِدًّا، قَدْ يَصِلُ إِلَى وَاحِدٍ مِنْ ثَلَاثِينَ جُزْءًا فَقَطْ، فَكَيْفَ لَوْ وَصَلَ إِلَيْنَا تَفْسِيرُهُ كُلُّهُ مَطْبُوعًا؟ فَإِنَّ الْجَانِبَ الْبَلَاغِيَّ فِيهِ يَكُونُ أَظْهَرَ وَأَبْيَنَ.

هَذَا، وَلَقَدْ تَنَاوَلْتُ فِي هَذِهِ الدِّرَاسَةِ الْمُخْتَصَرَةِ مَبْحَثًا وَاحِدًا مِنْ فَنٍّ وَاحِدٍ؛ وَهُوَ مَبْحَثُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ مِنْ عِلْمِ الْمَعَانِي، وَكَشَفْتُ عَنِ الرُّؤْيَةِ اللُّغَوِيَّةِ الْبَلَاغِيَّةِ لِلْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى أَثْنَاءَ تَفْسِيرِهِ لِلْآيَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ مِنْ خِلَالِ هَذَا الْمَبْحَثِ.

وَالنِّيَّةُ مَعْقُودَةٌ -إِنْ قَدَّرَ اللهُ تَعَالَى- عَلَى بَحْثِ وَدِرَاسَةِ كُلِّ الْقَضَايَا الْبَلَاغِيَّةِ الَّتِي نَصَّ عَلَيْهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِهِ، وَالْخُرُوجِ بِنَتَائِجَ مُتَكَامِلَةٍ، وَتَصَوُّرَاتٍ شَامِلَةٍ لِقِيمَةِ الدَّرْسِ الْبَلَاغِيِّ عِنْدَ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى.

الْمَبْحَثُ الرَّابِعُ: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ عِنْدَ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ.

أَوَّلًا: تَعْرِيفُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ.

*** تَعْرِيفُ الْوَصْلِ:**

لُغَةً: قَالَ الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ رَحِمَهُ اللهُ: «وَصَلَ: كُلُّ شَيْءٍ اتَّصَلَ بِشَيْءٍ؛ فَمَا بَيْنَهُمَا: وُصْلَةٌ»(5).

اصْطِلَاحًا: عَطْفُ الْجُمَلِ بِالْوَاوِ(6).

*** تَعْرِيفُ الْفَصْلِ:**

لُغَةً: قَالَ الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ رَحِمَهُ اللهُ: «الْفَصْلُ: بَوْنُ مَا بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ، وَالْفَصْلُ مِنَ الْجَسَدِ: مَوْضِعُ الْمَفْصِلِ، وَبَيْنَ كُلِّ فَصْلَيْنِ وَصْلٌ، وَالْفَصْلُ: الْقَضَاءُ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ»(7).

اصْطِلَاحًا: **تَرْكُ عَطْفِ الْجُمَلِ بِالْوَاوِ**(8).

ثَانِيًا: الْوَصْلُ وَالْفَصْلُ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسَ.

تَنَاوَلَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى مَبْحَثَ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ فِي تَفْسِيرِهِ كَسَائِرِ الْفُنُونِ الْبَلَاغِيَّةِ؛ فَقَدْ كَانَ يَذْكُرُ ذَلِكَ ضِمْنَ تَحْلِيلِهِ لِلْآيَةِ التِي يُفَسِّرُهَا، فَتَارَةً يَذْكُرُ ذَلِكَ عَلَى سَبِيلِ الرَّمْزِ وَالْإِشَارَةِ، وَتَارَةً يُقَرِّرُهُ بِشَيْءٍ مِنَ الْبَسْطِ وَالتَّفْصِيلِ.

وَسَنَعْرِضُ هَذَا الْمَبْحَثَ -الْوَصْلَ وَالْفَصْلَ- حَسَبَ مَا جَاءَ فِي تَفْسِيرِ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ.

*** مَوَاضِعُ الْوَصْلِ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسَ.**

بِاسْتِقْرَائِنَا لِلْمَوَاضِعِ التِي أَشَارَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ إِلَى مَحَلِّ الْوَصْلِ فِيهَا؛ وَجَدْنَا أَنَّهَا سِتَّةُ مَوَاضِعَ؛ سَنُرَتِّبُهَا كَمَا وَرَدَتْ فِي كِتَابِ الشَّيْخِ.

الْمَوْضِعُ الْأَوَّلُ: قَوْلُ اللهِ تَعَالَى: ﴿**قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللَّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ أَنَا وَمَنِ اتَّبَعَنِي وَسُبْحَانَ اللَّهِ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ**﴾ **[يُوسُفُ:108]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «﴿**سُبْحَانَ**﴾: مَنْصُوبٌ بِفِعْلٍ مَحْذُوفٍ، تَقْدِيرُهُ: أُسَبِّحُ، أَيْ: أُنَزِّهُ. وَالْجُمْلَةُ مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ ﴿**أَدْعُو**﴾؛ فَهِيَ مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»[(9)].

وَالشَّاهِدُ فِي قَوْلِهِ: ﴿**وَسُبْحَانَ اللهِ**﴾؛ فَإِنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى قَوْلِهِ: ﴿**أَدْعُو إِلَى اللهِ**﴾.

وَسَبَبُ الْوَصْلِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ: اتِّحَادُهُمَا فِي الْخَبَرِيَّةِ، وَوُجُودُ مُنَاسَبَةٍ بَيْنَهُمَا؛ إِذْ كُلٌّ مِنَ الْجُمْلَتَيْنِ: فِعْلِيَّةٌ؛ أَمَّا الْأُولَى -﴿**أَدْعُو إِلَى اللهِ**﴾- فَالْأَمْرُ فِي ذَلِكَ وَاضِحٌ، وَأَمَّا قَوْلُهُ: ﴿**وَسُبْحَانَ اللهِ**﴾؛ فَإِنَّ الْفِعْلَ قَبْلَهَا مَحْذُوفٌ وُجُوبًا.

وَالْجَامِعُ بَيْنَهَا: اشْتِرَاكُهُمَا فِي الْقَصْدِ؛ وَهُوَ الْحَدِيثُ عَنِ اللهِ جَلَّ جَلَالُهُ؛ فَالْأُولَى: دَعْوَةٌ إِلَيْهِ، وَالثَّانِيَةُ: تَنْزِيهٌ لَهُ. وَاللهُ أَعْلَمُ.

وَقَوْلُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ: «فَهِيَ مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»: هَكَذَا فِي كُلِّ النُّسَخِ الْمَطْبُوعَةِ لِـ «**مَجَالِسِ التَّذْكِيرِ**» التِي اطَّلَعْتُ عَلَيْهَا -وَهِيَ نَشْرَةُ وِزَارَةِ الشُّؤُونِ الدِّينِيَّةِ وَالْأَوْقَافِ بِالْجَزَائِرِ، وَطَبْعَةُ دَارِ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، وَدَارُ الرَّشِيدِ-؛ كُلُّهَا قَدِ اتَّفَقَ عَلَى عِبَارَةِ: «مِنْ بَيَانِ الْقَبِيلِ»! وَلَعَلَّ فِي الْعِبَارَةِ قَلْبًا، وَالصَّوَابُ -وَاللهُ أَعْلَمُ-: «مِنْ قَبِيلِ الْبَيَانِ».

وَمَعَ ذَلِكَ يَبْقَى الْإِشْكَالُ قَائِمًا؛ إِذْ إِنَّ الْجُمْلَةَ لَوْ كَانَتْ مِنْ قَبِيلِ الْبَيَانِ، لَوَجَبَ الْفَصْلُ فِيهَا.

وَالْأَظْهَرُ: هُوَ مَا تَقَدَّمَ مِنْ أَنَّ الْآيَةَ مِنْ قَبِيلِ التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ. وَالْعِلْمُ عِنْدَ اللهِ تَعَالَى.

الْمَوْضِعُ الثَّانِي وَالثَّالِثُ: قَوْلُ اللهِ تَعَالَى: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا * وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا**﴾ **[الْإِسْرَاءُ: 81-82]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «قُرِنَتْ جُمْلَةُ «**نُنَزِّلُ**» بِالْوَاوِ، مَعَ أَنَّ مَا قَبْلَهَا إِنْشَائِيَّةٌ؛ وَذَلِكَ عَلَى وَجْهَيْنِ:

الْأَوَّلُ: أَنْ تَكُونَ مَعْطُوفَةً عَلَى ﴿**جَاءَ الْحَقُّ**﴾، أَيْ: وَقُلْ: نُنَزِّلُ، فَعُطِفَتِ الْخَبَرِيَّةُ عَلَى الْخَبَرِيَّةِ التِي لَهَا مَحَلٌّ؛ وَهُوَ الْمَفْعُولِيَّةُ بِالْقَوْلِ.

الثَّانِي: أَنْ تَكُونَ «الْوَاوُ» لِلاسْتِئْنَافِ، وَهِيَ فِي الْحَقِيقَةِ صِلَةٌ فِي الْكَلَامِ؛ لِتَقْوِيَتِهِ.

وَقُرِنَتْ جُمْلَةُ «**لَا يَزِيدُ**» بِالْوَاوِ؛ لِأَنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ الصِّلَةِ»[10].

اشْتَمَلَ كَلَامُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ عَلَى ذِكْرِ مَوْضِعَيْنِ لِلْوَصْلِ فِي الْآيَتَيْنِ الْكَرِيمَتَيْنِ.

أَمَّا **الْأَوَّلُ**: فَهُوَ -فِي الظَّاهِرِ- بَيْنَ قَوْلِهِ: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ**﴾، وَقَوْلِهِ: ﴿**وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ**﴾؛ فَقَدْ وُصِلَ -فِي الظَّاهِرِ- بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ، وَسَبَبُ الْوَصْلِ يُخَرَّجُ عَلَى وَجْهَيْنِ -عِنْدَ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ-:

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ: أَنَّ الْعَطْفَ لَيْسَ عَلَى جُمْلَةِ ﴿**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ**﴾؛ لِأَنَّهَا إِنْشَائِيَّةٌ، وَالْخَبَرُ لَا يُعْطَفُ عَلَى الْإِنْشَاءِ -كَمَا يُفْهَمُ مِنْ فَحْوَى كَلَامِ الْإِمَامِ-، وَلَكِنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ ﴿**جَاءَ الْحَقُّ**﴾، فَيَكُونُ الْوَصْلُ حَاصِلًا بَيْنَ جُمْلَتَيْنِ اشْتَرَكَتَا فِي مَحَلِّ الْإِعْرَابِ؛ إِذْ كُلٌّ مِنْهُمَا مَفْعُولٌ لِلْقَوْلِ.

وَعَطْفُ الْجُمَلِ التِي لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ يُنَزَّلُ مَنْزِلَةَ عَطْفِ الْمُفْرَدَاتِ؛ لِأَنَّ الْجُمْلَةَ لَا يَكُونُ لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ حَتَّى تَسُدَّ مَسَدَّ الْمُفْرَدِ.

وَبِنَاءً عَلَى ذَلِكَ؛ فَإِنَّ الْحَاجَةَ إِلَى الْعَطْفِ بِالْوَاوِ ظَاهِرٌ وَلَيْسَ خَفِيًّا، وَلِهَذَا لَا يَتَنَاوَلُ الْبَلَاغِيُّونَ عَطْفَ الْجُمَلِ الَّتِي لَهَا مَحَلٌّ مِنَ الْإِعْرَابِ؛ لِأَنَّهَا آيِلَةٌ إِلَى عَطْفِ الْمُفْرَدَاتِ[11]، وَذَلِكَ شَيْءٌ خَارِجٌ عَنْ حَدِّ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ.

الْوَجْهُ الثَّانِي: أَنَّهُ وَصْلٌ صُورِيٌّ، وَإِلَّا فَهُوَ فَصْلٌ فِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ؛ إِذِ الْوَاوُ صِلَةٌ يُرَادُ بِهَا التَّقْوِيَةُ وَالتَّوْكِيدُ.

وَهَذَا الْوَجْهُ فِيهِ نَظَرٌ؛ لِأَنَّ زِيَادَةَ الْوَاوِ غَيْرُ مَعْرُوفَةٍ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ[12].

وَفِي رَأْيِي أَنَّ ثَمَّ وَجْهًا آخَرَ يُنَزَّلُ عَلَيْهِ الْوَصْلُ فِي الْآيَةِ الْكَرِيمَةِ، هُوَ أَرْجَحُ مِنَ الْوَجْهَيْنِ السَّابِقَيْنِ:

وَذَلِكَ: أَنَّ عَطْفَ قَوْلِهِ: ﴿**وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ**﴾، إِنَّمَا هُوَ عَلَى قَوْلِهِ: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ**﴾، وَيَلْزَمُ عَلَيْهِ عَطْفُ الْخَبَرِ عَلَى الْإِنْشَاءِ، وَهُوَ أَمْرٌ جَائِزٌ لَا بَأْسَ بِهِ عَلَى الْقَوْلِ الصَّحِيحِ؛ إِذِ الْقُرْآنُ طَافِحٌ بِهِ[13].

وَأَمَّا **الثَّانِي**: فَفِي قَوْلِهِ: ﴿**وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا**﴾؛ فَإِنَّهَا وُصِلَتْ بِالْوَاوِ مَعَ قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿**هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ**﴾، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى قَوْلِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ: «وَقُرِنَتْ جُمْلَةُ «**لَا يَزِيدُ**» بِالْوَاوِ؛ لِأَنَّهَا مَعْطُوفَةٌ عَلَى جُمْلَةِ الصِّلَةِ»[14]؛ فَإِنَّ «**مَا**» اسْمٌ مَوْصُولٌ، وَجُمْلَةُ الصِّلَةِ هِيَ: ﴿**هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ**﴾.

وَسَبَبُ الْوَصْلِ بَيْنَهُمَا: اتِّفَاقُهُمَا خَبَرًا، وَالْجَامِعُ بَيْنَهُمَا: وَهْمِيٌّ[15]، وَذَلِكَ بِالتَّضَادِّ بَيْنَ مَآلِ الْوَصْفَيْنِ؛ إِذِ الْأَوَّلُ فِيهِ نَفْعٌ لِلْمُؤْمِنِينَ، وَالثَّانِي خَسَارٌ عَلَى الظَّالِمِينَ.

وَكِلَا الْجُمْلَتَيْنِ: وَصْفٌ لِلْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَهَذِهِ مُنَاسَبَةٌ أُخْرَى تُضَافُ إِلَى الْجَامِعِ.

الْمَوْضِعُ الرَّابِعُ: قَوْلُ اللهِ تَعَالَى: ﴿**وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:32]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «﴿**وَرَتَّلْنَاهُ**﴾: وُصِلَ؛ لِأَنَّهُ مَعْطُوفٌ عَلَى «**أَنْزَلْنَاهُ**» الْمَحْذُوفِ»[16].

وَالْفِعْلُ الْمَحْذُوفُ «**أَنْزَلْنَاهُ**»، قَدْ دَلَّ عَلَيْهِ قَوْلُهُ تَعَالَى حِكَايَةً لِقَوْلِهِمْ: ﴿**لَوْلَا نُزِّلَ**﴾؛ فَجَاءَ الْجَوَابُ مُوجَزًا: ﴿**كَذَلِكَ**﴾، أَيْ: أَنْزَلْنَاهُ كَذَلِكَ[17].

وَالشَّاهِدُ لِلْوَصْلِ: فِي «رَتَّلْنَاهُ»، فَإِنَّهَا جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ، عُطِفَتْ عَلَى جُمْلَةٍ فِعْلِيَّةٍ أُخْرَى؛ هِيَ: «أَنْزَلْنَاهُ».

فَوُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِاتِّحَادِهِمَا فِي الْخَبَرِيَّةِ، وَوُجُودِ الْمُنَاسَبَةِ بَيْنَهُمَا؛ إِذْ كُلٌّ مِنَ الْجُمْلَتَيْنِ: فِعْلِيَّةٌ، وَالْجَامِعُ بَيْنَهَا: كَوْنُ جَمِيعِ مَا ذُكِرَ مِنْ أَوْصَافِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ.

هَذَا تَحْلِيلُ إِشَارَةِ الْإِمَامِ إِلَى سَبَبِ الْوَصْلِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ.

وَفِي كَلَامِهِ -رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى- إِضَافَةٌ لَمْ أَقِفْ عَلَى أَحَدٍ صَرَّحَ بِهَا مِنْ عُلَمَاءِ الْبَلَاغَةِ؛ وَهِيَ أَنَّ الْوَصْلَ الْبَلَاغِيَّ قَدْ يَكُونُ عَلَى جُمْلَةٍ مَذْكُورَةٍ نَصًّا، أَوْ مَذْكُورَةٍ حُكْمًا وَتَقْدِيرًا.

الْمَوْضِعُ الْخَامِسُ: قَوْلُ اللهِ سُبْحَانَهُ: ﴿**وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:33]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «وُصِلَتِ الْجُمْلَةُ؛ لِمُشَارَكَتِهَا لِمَا قَبْلَهَا فِي: الْخَبَرِيَّةِ، وَالْمُخْبَرِ عَنْهُمْ، وَالْمَوْضُوعِ الْمُتَحَدَّثِ عَنْهُ؛ مِمَّا جَاؤُوا بِهِ مِنَ الْبَاطِلِ، وَمَا وَرَدَ عَلَيْهِمْ مِنَ الْحَقِّ»[18].

وَالشَّاهِدُ لِهَذَا الْبَحْثِ ظَاهِرٌ، وَهُوَ فِي جُمْلَةِ: ﴿**وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا ...**﴾، فَقَدْ عُطِفَتْ عَلَى الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا؛ وَهِيَ «**أَنْزَلْنَاهُ**» الْمَحْذُوفَةُ[19].

وَوَجْهُ الْوَصْلِ بَيْنَهُمَا: اتِّحَادُهُمَا فِي الْخَبَرِيَّةِ، وَتَنَاسُبُهُمَا فِي الْفِعْلِيَّةِ -عَلَى النَّحْوِ الذِي سَبَقَ بَيَانُهُ فِي الْمَوْضِعِ الْأَوَّلِ-.

وَقَدْ أَوْمَأَ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ إِلَى الْجَامِعِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ وَذَلِكَ مِنْ وَجْهَيْنِ:

الْأَوَّلُ: أَنَّ الْمُخْبَرَ عَنْهُ وَاحِدٌ، وَهُمُ الْكُفَّارُ، الْمَذْكُورُونَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى قَبْلُ: ﴿**وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:32]**.

الثَّانِي: اتِّحَادُ الْمَوْضُوعِ الْمُتَحَدَّثِ عَنْهُ، وَهُوَ الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ؛ فَإِنَّ مَوْضُوعَ الْآيَةِ الْأُولَى: تَثْبِيتُ الْقُلُوبِ بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَمَوْضُوعَ الْآيَةِ الثَّانِيَةِ: الْبَيَانُ فِي آيَاتِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ.

الْمَوْضِعُ السَّادِسُ: قَوْلُ اللهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿**وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:63]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «وُصِلَتِ الجُمْلَةُ بِمَا قَبْلَهَا بِالْوَاوِ؛ لِاشْتِرَاكِهِمَا فِي الْقَصْدِ، وَهُوَ التَّعْرِيفُ بِالرَّحْمَنِ وَبِعِبَادِهِ»[20].

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿**وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا**﴾، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى قَبْلُ: ﴿**وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ خِلْفَةً لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يَذَّكَّرَ أَوْ أَرَادَ شُكُورًا**﴾ [**الْفُرْقَانُ:62**].

وَقَدْ بَيَّنَ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى سَبَبَ الْوَصْلِ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ وَهُوَ وُجُودُ الْجَامِعِ بَيْنَهُمَا.

وَكَانَ الْمُفْتَرَضُ أَنْ يَذْكُرَ حَيْثِيَّةَ الْوَصْلِ، ثُمَّ يُعْقِبَهُ بِذِكْرِ الْجَامِعِ! وَلَعَلَّهُ تَرَكَ ذَلِكَ لِوُضُوحِهِ، فَإِنَّهُ لَا يَكَادُ يَخْفَى عَلَى أَحَدٍ.

وَالْحَيْثِيَّةُ الَّتِي حَصَلَ بِهَا الْوَصْلُ: اتِّفَاقُ الْجُمْلَتَيْنِ فِي الْخَبَرِيَّةِ، وَتَنَاسُبُهُمَا فِي الِاسْمِيَّةِ.

وَالْجَامِعُ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ: اشْتِرَاكُهُمَا فِي الْقَصْدِ؛ وَهُوَ التَّعْرِيفُ بِالرَّحْمَنِ عَزَّ وَجَلَّ وَعِبَادِهِ.

وَفِي الْآيَةِ شَاهِدٌ آخَرُ لِلْوَصْلِ لَمْ يَتَعَرَّضْ لَهُ الْإِمَامُ -نَذْكُرُهُ إِتْمَامًا لِلْفَائِدَةِ-؛ وَهُوَ بَيْنَ جُمْلَةِ ﴿**وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**﴾، وَجُمْلَةِ ﴿**وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا**﴾.

وَالْوَصْلُ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ حَاصِلٌ مِنْ جِهَةِ أَنَّ كِلَا الْجُمْلَتَيْنِ: خَبَرِيَّةٌ، وَقَدْ وُجِدَ بَيْنَهُمَا الْجَامِعُ: وَهُوَ اتِّحَادُهُمَا فِي الْغَرَضِ؛ إِذْ كِلَا الْجُمْلَتَيْنِ فِي وَصْفِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ سُبْحَانَهُ.

هَذِهِ مَوَاضِعُ الْوَصْلِ الَّتِي ذَكَرَهَا الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ فِي تَفْسِيرِهِ.

وَنُلَاحِظُ مِنْ هَذِهِ أَنَّ أَكْثَرَهَا[21] يَدْخُلُ تَحْتَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِـ: «**التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ**»؛ وَضَابِطُهُ: أَنْ تَتَّفِقَ الْجُمْلَتَانِ خَبَرًا وَإِنْشَاءً، وَوُجِدَ مَعَ ذَلِكَ شَرْطَانِ:

الْأَوَّلُ: أَنْ تَكُونَ بَيْنَهُمَا مُنَاسَبَةٌ، وَهُوَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِـ: **الْجَامِعِ**.

الثَّانِي: أَنْ لَا يُوجَدَ سَبَبٌ يَقْتَضِي الْفَصْلَ بَيْنَهُمَا.

وَإِذَا تَأَمَّلْنَا هَذِهِ الْمَوَاضِعَ الَّتِي ذَكَرَهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ؛ نَجِدُ أَنَّ هَذِهِ الْمَاهِيَّةَ مَوْجُودَةٌ وَمُتَحَقِّقَةٌ. وَاللهُ تَعَالَى أَعْلَمُ.

*** مَوَاضِعُ الْفَصْلِ فِي تَفْسِيرِ ابْنِ بَادِيسَ.**

بَلَغَ عَدَدُ الْمَوَاضِعِ الَّتِي أَشَارَ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ إِلَى مَحَلِّ الْفَصْلِ فِيهَا إِلَى عَشَرَةِ مَوَاضِعَ، سَنَذْكُرُهَا مُرَتَّبَةً حَسَبَ وُرُودِهَا فِي الْكِتَابِ.

الْمَوْضِعُ الْأَوَّلُ: قَوْلُ اللهِ تَعَالَى: **﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا﴾ [الْفُرْقَانُ:32]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «**﴿كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ﴾**: الْأَصْلُ: أَنْزَلْنَاهُ كَذَلِكَ، فَأَوْجَزَ بِحَذْفِ الْمُتَعَلَّقِ؛ لِوُجُودِ مَا يَدُلُّ عَلَيْهِ فِي اعْتِرَاضِهِمْ، وَفُصِلَ؛ لِأَنَّهُ جَوَابٌ عَنِ اعْتِرَاضِهِمْ»[22].

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِهِ تَعَالَى: **﴿لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً﴾**، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: **﴿كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ﴾**، فَقَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّ بَيْنَهُمَا شِبْهَ كَمَالِ الِاتِّصَالِ، وَضَابِطُ ذَلِكَ: أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ وَاقِعَةً جَوَابًا عَنْ سُؤَالٍ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى[23].

فَكَأَنَّهُمْ قَالُوا: لِمَ لَمْ يُنَزَّلِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً؟ فَجَاءَ الْجَوَابُ: **﴿كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ﴾** عَلَى الِاسْتِئْنَافِ الْبَيَانِيِّ[24].

فَهَذَا حَاصِلُ مَا أَرَادَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى بِقَوْلِهِ: «وَفُصِلَ؛ لِأَنَّهُ جَوَابٌ عَنِ اعْتِرَاضِهِمْ»، وَاللهُ أَعْلَمُ.

الْمَوْضِعُ الثَّانِي: قَوْلُ اللهِ سُبْحَانَهُ: **﴿الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنَّمَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ سَبِيلًا﴾ [الْفُرْقَانُ:34]**.

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى: «فُصِلَتِ الْجُمْلَةُ؛ لِأَنَّهَا بَيَانٌ لِحَالِهِمْ فِي الْآخِرَةِ، وَهُوَ غَيْرُ الْمَوْضُوعِ الْمُتَقَدِّمِ»[25].

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ تَعَالَى: **﴿الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنَّمَ﴾**، وَقَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ قَبْلُ: **﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا﴾ [الْفُرْقَانُ:33]**.

وَقَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّهُمَا وَإِنِ اتَّفَقَتَا فِي الْخَبَرِيَّةِ، إِلَّا أَنَّهُ لَا يُوجَدُ بَيْنَهُمَا جَامِعٌ؛ إِذْ مَوْضُوعُ الْآيَتَيْنِ مُتَبَايِنٌ، فَيَتَعَذَّرُ حِينَئِذٍ الْوَصْلُ، وَيَكُونُ الْفَصْلُ مُتَعَيِّنًا.

وَقَدِ اصْطَلَحَ الْبَلَاغِيُّونَ عَلَى تَسْمِيَةِ مِثْلِ هَذَا: كَمَالَ الِانْقِطَاعِ[26].

الْمَوْضِعُ الثَّالِثُ وَالرَّابِعُ وَالْخَامِسُ: قَوْلُ اللهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿**وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا * إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:65-66]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «وَجُمْلَةُ ﴿**إِنَّ عَذَابَهَا**﴾: تَعْلِيلٌ لِلْجُمْلَةِ الدُّعَائِيَّةِ، وَفُصِلَتْ عَنْهَا؛ لِكَمَالِ الِانْقِطَاعِ بَيْنَهُمَا.

وَجُمْلَةُ ﴿**إِنَّهَا سَاءَتْ**﴾: مُؤَكِّدَةٌ لِمَضْمُونِ الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا مَعَ اخْتِلَافٍ فِي الْمَعْنَى؛ فَإِنَّ مَا أَفَادَتْهُ الْأُولَى مِنْ فَدَاحَةِ عَذَابِهَا وَمُلَازَمَتِهِ، أَكَّدَتْهُ الثَّانِيَةُ بِمَا أَفَادَهُ مِنْ مَقَامِهِ وَمُسْتَقَرِّهَا، فَفُصِلَتْ عَنْهَا؛ لِمَا بَيْنَهُمَا مِنْ كَمَالِ الِاتِّصَالِ، نَظِيرُ: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ**﴾»[27].

وَفِي هَذَا الْكَلَامِ ذِكْرٌ لِثَلَاثَةِ مَوَاضِعَ لِلْفَصْلِ، وَبَيَانُ ذَلِكَ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي:

الْأَوَّلُ: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ تَعَالَى: ﴿**رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ**﴾، وَقَوْلِهِ عَزَّ شَأْنُهُ: ﴿**إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا**﴾.

وَقَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّهُمَا مُخْتَلِفَتَانِ إِنْشَاءً وَخَبَرًا ؛ إِذِ الْجُمْلَةُ الْأُولَى دُعَائِيَّةٌ، وَالدُّعَاءُ دَاخِلٌ فِي الْإِنْشَاءِ، وَالْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ خَبَرٌ مَحْضٌ -كَمَا هُوَ ظَاهِرٌ-.

وَتَرْكُ الْوَصْلِ بَيْنَ هَاتَيْنِ الْجُمْلَتَيْنِ لَا يُوهِمُ خِلَافَ الْمَقْصُودِ، فَكَانَ الْفَصْلُ فِي هَذِهِ الْحَالِ مُتَعَيِّنًا.

وَمِثْلُ هَذَا يُسَمَّى فِي اصْطِلَاحِ الْبَلَاغِيِّينَ: **كَمَالَ الِانْقِطَاعِ**[28]، وَهُوَ مُرَادُ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ بِقَوْلِهِ: «وَجُمْلَةُ ﴿**إِنَّ عَذَابَهَا**﴾: تَعْلِيلٌ لِلْجُمْلَةِ الدُّعَائِيَّةِ».

وَيُمْكِنُ حَمْلُ الْفَصْلِ عَلَى الِاسْتِئْنَافِ الْبَيَانِيِّ؛ فَإِنَّ قَوْلَ اللهِ تَعَالَى حِكَايَةً عَنْ عِبَادِ الرَّحْمَنِ قَوْلَهُمْ: ﴿**رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ**﴾، يُوَرِّثُ سُؤَالًا فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّينَ؛ وَهُوَ: لِمَ يَدْعُونَ هَذَا الدُّعَاءَ؟ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿**إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا**﴾.

فَيَكُونُ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ: **شِبْهَ كَمَالِ الِانْقِطَاعِ**؛ وَضَابِطُهُ: أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ جَوَابًا عَنْ سُؤَالٍ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى(29).

وَكِلَا الِاحْتِمَالَيْنِ وَجِيهٌ، وَمِنَ الْمَعْلُومِ: أَنَّ النُّكَتَ الْبَلَاغِيَّةَ تَتَوَارَدُ وَلَا تَتَزَاحَمُ. وَاللهُ أَعْلَمُ.

الثَّانِي: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ سُبْحَانَهُ: ﴿**إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا**﴾، وَقَوْلِهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿**إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾.

وَفِي هَذَا الْمَوْضِعِ قَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِكَمَالِ الِاتِّصَالِ بَيْنَهُمَا، فَإِنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ نُزِّلَتْ مَنْزِلَةَ التَّأْكِيدِ الْمَعْنَوِيِّ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى؛ لِزِيَادَةِ التَّقْرِيرِ، وَهُوَ مَعْنَى قَوْلِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ: «مُؤَكِّدَةٌ لِمَضْمُونِ الْجُمْلَةِ قَبْلَهَا مَعَ اخْتِلَافٍ فِي الْمَعْنَى».

وَنَحْوُ هَذَا يُسَمَّى فِي عُرْفِ الْبَلَاغِيِّينَ: كَمَالَ الِاتِّصَالِ(30)، وَسَمَّاهُ شَيْخُ الْبَلَاغِيِّينَ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى: «الِاتِّصَالَ إِلَى الْغَايَةِ»(31).

الثَّالِثُ: بَيْنَ قَوْلِهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ**﴾ **[الْبَقَرَةُ:2]**، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿**لَا رَيْبَ فِيهِ**﴾ **[الْبَقَرَةُ:2]**.

وَهَذَا الْمَوْضِعُ ذَكَرَهُ الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى اسْتِطْرَادًا، وَخَصَّهُ بِالذِّكْرِ؛ لِأَنَّهُ مِثَالٌ مُتَدَاوَلٌ عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ فِي كُتُبِهِمْ(32).

قَالَ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ رَحِمَهُ اللهُ: «لَمَّا كَانَ قَوْلُهُ: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ**﴾ فِيهِ مَظِنَّةُ مُجَازَفَةٍ، بِسَبَبِ إِيرَادِ الْمُسْنَدِ إِلَيْهِ اسْمَ إِشَارَةٍ، وَالْمُسْنَدِ مُعَرَّفًا بِـ «أَلْ»؛ أَكَّدَهُ بِقَوْلِهِ: ﴿**لَا رَيْبَ فِيهِ**﴾ تَأْكِيدًا مَعْنَوِيًّا»(33).

وَبِمُقَارَنَةِ هَذَا الْمَوْضِعِ وَالْمَوْضِعِ الذِي قَبْلَهُ؛ نَجِدُ أَنَّ كِلَيْهِمَا مِنْ قَبِيلِ كَمَالِ الِاتِّصَالِ، وَأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ نُزِّلَتْ مَنْزِلَةَ التَّوْكِيدِ الْمَعْنَوِيِّ مِنَ الْأُولَى(34).

الْمَوْضِعُ السَّادِسُ: قَوْلُ اللهِ جَلَّ فِي عَلْيَائِهِ: ﴿**أُولَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:75]**.

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «جُمْلَةُ ﴿**أُولَئِكَ**﴾ مُسْتَأْنَفَةٌ بَيَانِيًّا؛ فَإِنَّ تِلْكَ الصِّفَاتِ وَالْأَعْمَالَ تُشَوِّقُ السَّامِعَ إِلَى مَعْرِفَةِ مَآلِهِمْ، وَثَمَرَةِ أَعْمَالِهِمْ، فَيَسْأَلُ عَنْهُمَا؛ فَكَانَتِ الْجُمْلَةُ جَوَابًا لِذَلِكَ السُّؤَالِ الْمُقَدَّرِ»(35).

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ جَلَّ جَلَالُهُ: ﴿**أُولَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا**﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى مِنْ قَبْلُ[36]: ﴿**وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:76]**.

فَإِنَّ الْآيَاتِ فِي مَدْحِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ؛ بِذِكْرِ صِفَاتِهِمُ الْخَيِّرَةِ تُورِثُ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي شَوْقًا إِلَى الْوُقُوفِ عَلَى مَآلِهِمْ، وَجَزَاءِ أَعْمَالِهِمْ، وَهَذَا بَاعِثٌ عَلَى السُّؤَالِ عَنْ ذَلِكَ؛ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿**أُولَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا**﴾، فَكَانَتْ هَذِهِ الْجُمْلَةُ وَاقِعَةً بَعْدَ سُؤَالٍ يُفْهَمُ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى.

قَالَ أَبُو السُّعُودِ رَحِمَهُ اللهُ: «وَالْجُمْلَةُ مُسْتَأْنَفَةٌ لَا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الْإِعْرَابِ، مُبَيِّنَةٌ لِمَا لَهُمْ فِي الْآخِرَةِ مِنَ السَّعَادَةِ الْأَبَدِيَّةِ، إِثْرَ بَيَانِ مَا لَهُمْ فِي الدُّنْيَا مِنَ الْأَعْمَالِ السَّنِيَّةِ»[37].

وَهَذَا حَقِيقَةُ الِاسْتِئْنَافِ الْبَيَانِيِّ، وَيُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ: شِبْهَ كَمَالِ الِاتِّصَالِ[38].

الْمَوْضِعُ السَّابِعُ: قَوْلُ الْبَارِي عَزَّ وَجَلَّ: ﴿**خَالِدِينَ فِيهَا حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:76]**.

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «وَجُمْلَةُ ﴿**حَسُنَتْ**﴾ مُسْتَأْنَفَةٌ بَيَانِيًّا؛ لِأَنَّ مَنْ عَرَفَ حَالَتَهُمْ مِنَ الْحَيَاةِ وَالسَّلَامَةِ وَالْبَقَاءِ، يَتَشَوَّفُ لِمَعْرِفَةِ حَالِ مَكَانِ هَذِهِ الْحَيَاةِ السَّالِمَةِ الْبَاقِيَةِ، فَيَسْأَلُ عَنْهُ؛ فَوَقَعَتْ جُمْلَةُ ﴿**حَسُنَتْ**﴾ مَوْقِعَ الْجَوَابِ عَنْ هَذَا السُّؤَالِ الْمُقَدَّرِ»[39].

وَالشَّاهِدُ بَيْنَ قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿**حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ قَبْلَهَا: ﴿**أُولَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَامًا**﴾ **[الْفُرْقَانُ:75]**.

فَإِنَّهُ قَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِشِبْهِ كَمَالِ الِاتِّصَالِ بَيْنَهُمَا، وَذَلِكَ لِأَنَّ ذِكْرَ مَآلِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ؛ وَأَنَّ لَهُمْ أَعْلَى مَوَاضِعِ الْجَنَّةِ[40]، يُحَرِّكُ فِي نَفْسِ السَّامِعِ شَوْقًا لِمَعْرِفَةِ حَالِ هَذَا الْمَكَانِ، فَيَسْأَلُ عَنْهُ. فَجَاءَ قَوْلُ اللهِ تَعَالَى جَوَابًا عَنْ هَذَا السُّؤَالِ الْمَفْهُومِ مِنَ الْجُمْلَةِ الْأُولَى: ﴿**حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾؛ فَكَانَتْ هَذِهِ الْجُمْلَةُ مُسْتَأْنَفَةً اسْتِئْنَافًا بَيَانِيًّا. وَاللهُ أَعْلَمُ.

الْمَوْضِعُ الثَّامِنُ: قَوْلُ اللهِ جَلَّ فِي عُلَاهُ: ﴿**حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾ [النَّمْلُ:18].

قَالَ الْعَلَّامَةُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «وَالْجُمْلَةُ مُؤَكِّدَةٌ لِلْأُولَى، فَكَأَنَّهَا قَالَتْ: ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا تَبْقَوْا خَارِجَهَا»[41].

وَالشَّاهِدُ: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿**ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ**﴾، وَقَوْلِهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: ﴿**لَا يَحْطِمَنَّكُمْ**﴾.

وَقَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ؛ لِأَنَّ بَيْنَهُمَا: **كَمَالَ الِانْقِطَاعِ**، وَذَلِكَ لِأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ مُؤَكِّدَةٌ لِلْجُمْلَةِ الْأُولَى؛ إِذِ: ﴿**لَا يَحْطِمَنَّكُمْ**﴾ فِي مَعْنَى: لَا تَبْقَوْا خَارِجَ الْمَسَاكِنِ فَيَحْطِمَكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ، وَهَذَا -فِي الْمَعْنَى- كَقَوْلِهَا: «**ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ**».

فَدَلَّ هَذَا عَلَى أَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ سِيقَتْ مَسَاقَ التَّوْكِيدِ، وَهَذَا مُوجِبٌ لِلْفَصْلِ بَيْنَهُمَا. وَاللهُ أَعْلَمُ.

الْمَوْضِعُ التَّاسِعُ: قَوْلُ اللهِ سُبْحَانَهُ: ﴿**وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ**﴾ [النَّمْلُ:24].

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ: «جُمْلَةُ ﴿**وَجَدتُّهَا**﴾ مُسْتَأْنَفَةٌ لِلْبَيَانِ جَوَابًا عَلَى تَقْدِيرِ سُؤَالٍ، فَالْكَلَامُ السَّابِقُ بَيَّنَ حَالَتَهَا مِنْ نَاحِيَةِ الدُّنْيَا، فَتَتَشَوَّفُ نَفْسُ السَّامِعِ إِلَى مَعْرِفَةِ حَالَتِهَا مِنْ نَاحِيَةِ الدِّينِ»[42].

وَالشَّاهِدُ مِنَ الْآيَةِ: قَوْلُ اللهِ تَعَالَى: ﴿**وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ**﴾، فَقَدْ فُصِلَتْ عَنْ قَوْلِهِ تَعَالَى قَبْلُ: ﴿**إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ**﴾ [النَّمْلُ:23].

وَسَبَبُ الْفَصْلِ: أَنَّ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ شِبْهَ كَمَالِ الِاتِّصَالِ؛ لِأَنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿**إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ** ...﴾ يُبَيِّنُ حَالَ مَلِكَةِ سَبَأٍ مِنَ الْجِهَةِ الدُّنْيَوِيَّةِ، وَهَذَا يُثِيرُ فِي نَفْسِ

السَّامِعِ تَطَلُّعًا لِمَعْرِفَةِ حَالِهَا مِنَ الْجِهَةِ الدِّينِيَّةِ، فَجَاءَتِ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ لِبَيَانِ ذَلِكَ؛ فَكَانَتِ اسْتِئْنَافًا بَيَانِيًّا(43).

الْمَوْضِعُ الْعَاشِرُ: قَوْلُ اللهِ جَلَّ فِي عُلَاهُ: ﴿**وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ * إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ * تَنْزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ**﴾ **[يس:2-5]**.

قَالَ الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى: «جُمْلَةُ ﴿**تَنْزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ**﴾ بَيَّنَتْ وَجْهَ اسْتِقَامَةِ ذَلِكَ الصِّرَاطِ الذِي هُوَ الْإِسْلَامُ، بِأَنَّهُ تَنْزِيلُ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ»(44).

وَالشَّاهِدُ مِنَ الْآيَاتِ الْكَرِيمَةِ: بَيْنَ قَوْلِ اللهِ جَلَّ وَعَلَا: ﴿**عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾، وَقَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿**تَنْزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ**﴾.

فَقَدْ فُصِلَ بَيْنَ الْجُمْلَتَيْنِ، فَمَا وَجْهُ الْفَصْلِ بَيْنَهُمَا؟

ظَاهِرُ عِبَارَةِ الْإِمَامِ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى: «بَيَّنَتْ وَجْهَ اسْتِقَامَةِ ذَلِكَ الصِّرَاطِ ... بِأَنَّهُ تَنْزِيلُ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ»؛ يُفِيدُ بِأَنَّ الْجُمْلَةَ الثَّانِيَةَ بَيَانٌ لِلْجُمْلَةِ الْأُولَى.

وَلِأَجْلِ أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الثَّانِيَةُ بَيَانًا لِلْأُولَى يُشْتَرَطُ أَنْ يُوجَدَ فِي الْأُولَى إِبْهَامٌ يَقْتَضِي الْمَقَامُ إِزَالَتَهُ، فَيُؤْتَى بِجُمْلَةٍ أُخْرَى بَعْدَهَا تَرْفَعُهُ وَتُزِيلُهُ.

وَهَذَا مَا لَا نَجِدُهُ فِي الْآيَةِ الْكَرِيمَةِ؛ إِذْ إِنَّ قَوْلَ اللهِ تَعَالَى: ﴿**عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾ **[يس:4]**؛ بَيِّنُ الْمَعْنَى لَا يَحْتَاجُ إِلَى بَيَانٍ.

وَلَعَلَّ الْإِمَامَ رَحِمَهُ اللهُ أَرَادَ بِالْبَيَانِ: الِاسْتِئْنَافَ الْبَيَانِيَّ، كَمَا صَرَّحَ بِذَلِكَ أَبُو السُّعُودِ رَحِمَهُ اللهُ(45)؛ وَوَجْهُ ذَلِكَ: أَنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى: ﴿**وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ * إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾ يَبْعَثُ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي سُؤَالًا: مَا مَصْدَرُ عَظَمَةِ وَفَخَامَةِ شَأْنِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَمَا مَصْدَرُ أَوْصَافِهِ الْجَمِيلَةِ؟ فَجَاءَ الْجَوَابُ: ﴿**تَنْزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ**﴾. وَاللهُ تَعَالَى أَعْلَمُ.

هَذِهِ مَوَاضِعُ الْوَصْلِ وَالْفَصْلِ التِي تَعَرَّضَ لَهَا الْإِمَامُ الْمُصْلِحُ عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِ «**مَجَالِسِ التَّذْكِيرِ**»، قَدْ فَتَحْنَا مُقْفَلَهَا، وَأَوْضَحْنَا مُجْمَلَهَا، وَكَشَفْنَا عَنْ مُعَمَّاهَا، وَنَرْجُو أَنْ يَكُونَ فِيمَا ذُكِرَ فَائِدَةٌ -وَإِنْ قَلَّتْ-. وَاللهُ أَعْلَمُ.

وَصَلَّى اللهُ عَلَى نَبِيِّنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ.

الْخَاتِمَةُ:

قَبْلَ أَنْ نَضَعَ الْقَلَمَ الذِي سَطَّرْنَا بِهِ بَحْثَنَا هَذَا؛ نَرْغَبُ فِي ذِكْرِ أَهَمِّ النَّتَائِجِ التِي تَوَصَّلْنَا إِلَيْهَا مِنْ خِلَالِهِ:

1- عِنَايَةُ الْإِمَامِ ابْنِ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى فِي تَفْسِيرِهِ بِالْجَانِبِ اللُّغَوِيِّ، بِحَيْثُ صَارَ سِمَةً ظَاهِرَةً فِي مَنْهَجِهِ التَّفْسِيرِيِّ.

2- اهْتِمَامُهُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى بِالْجَانِبِ الْبَلَاغِيِّ عَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ، وَذَلِكَ بِكَشْفِهِ عَنِ الْأَسَالِيبِ الْبَلَاغِيَّةِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ فِي الْفُنُونِ الثَّلَاثَةِ: الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ.

3- أَنَّ الْإِمَامَ ابْنَ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ يَرَى -كَالْجُمْهُورِ- عَدَمَ جَوَازِ عَطْفِ الْخَبَرِ عَلَى الْإِنْشَاءِ، أَوِ الْإِنْشَاءِ عَلَى الْخَبَرِ. وَهَذَا الرَّأْيُ عَلَى شُهْرَتِهِ مَرْجُوحٌ.

4- أَنَّ مَوَاضِعَ الْوَصْلِ التِي نَصَّ عَلَيْهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى كُلَّهَا يَدْخُلُ ضِمْنَ مَا يُسَمَّى عِنْدَ الْبَلَاغِيِّينَ بِـ: «**التَّوَسُّطِ بَيْنَ الْكَمَالَيْنِ**».

فِي حِينِ أَنَّ مَحَالَّ الْفَصْلِ التِي ذَكَرَهَا الْإِمَامُ رَحِمَهُ اللهُ تَنَوَّعَتْ بَيْنَ أَسْبَابِ الْفَصْلِ الثَّلَاثَةِ: كَمَالِ الِاتِّصَالِ، كَمَالِ الِانْقِطَاعِ، شِبْهِ كَمَالِ الِاتِّصَالِ (الِاسْتِئْنَافِ الْبَيَانِيِّ).

5- أَنَّ الْإِمَامَ ابْنَ بَادِيسَ رَحِمَهُ اللهُ مُبْدِعٌ فِي اسْتِخْرَاجِ عِلَلِ الْوَصْلِ؛ إِذْ إِنَّهُ لَا يَكْتَفِي بِمَا هُوَ مُسَطَّرٌ بِنَصِّهِ فِي كُتُبِ الْبَلَاغَةِ، بَلْ يُعْمِلُ الْفِكْرَ وَيُدَقِّقُ النَّظَرَ، فَمِنْ ذَلِكَ: أَنَّهُ ذَكَرَ جُزْئِيَّةً فِي هَذَا الْمَبْحَثِ لَمْ أَجِدْ -فِي حُدُودِ اطِّلَاعِي- أَحَدًا مِنْ عُلَمَاءِ الْبَلَاغَةِ صَرَّحَ بِهَا؛ وَهِيَ: «أَنَّ الْوَصْلَ الْبَلَاغِيَّ قَدْ يَكُونُ عَلَى جُمْلَةٍ مَذْكُورَةٍ نَصًّا، أَوْ مَذْكُورَةٍ حُكْمًا وَتَقْدِيرًا».

6- أَنَّ التَّفَاسِيرَ الْمُصَنَّفَةَ عَلَى أَنَّهَا تَفْسِيرٌ بِالْمَأْثُورِ، أَوْ تَفْسِيرٌ إِصْلَاحِيٌّ ... أَوْ نَحْوُ ذَلِكَ؛ لَا يَلْزَمُ أَنْ تَخْلُوَ مِنْ تَحْلِيلِ الْبَلَاغَةِ الْقُرْآنِيَّةِ، وَلَكِنَّ عُلَمَاءَ التَّفْسِيرِ حَكَمُوا عَلَى التَّفَاسِيرِ بِاعْتِبَارِ الْغَالِبِ عَلَيْهَا فَحَسْبُ. وَبِنَاءً عَلَيْهِ فَلَا يَنْبَغِي إِهْمَالُ دِرَاسَةِ هَذِهِ التَّفَاسِيرِ فِي جَوَانِبِهَا غَيْرِ الْمَشْهُورَةِ.

*** الْمَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ:**

*** الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ بِرِوَايَةِ حَفْصٍ عَنْ عَاصِمٍ.**

1 - **إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ**، مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ أَبُو السُّعُودِ الْعِمَادِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، [د.ت].

2 - **الْأَعْلَامُ** (قَامُوسُ تَرَاجِمِ لِأَشْهَرِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ مِنَ الْعَرَبِ وَالْمُسْتَعْرِبِينَ وَالْمُسْتَشْرِقِينَ)، خَيْرُ الدِّينِ بْنُ مَحْمُودٍ الزِّرِكْلِيُّ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَايِينِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةَ عَشْرَةَ، 2002م.

3 - **الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ الْجَزَائِرِيُّ مُفَسِّرًا**، زَكَرِيَّاءُ تُونَانِي، مَجَلَّةُ بَصَائِرِ، الْمَرْكَزُ الْخَيْرِيُّ لِتَعْلِيمِ الْقُرْآنِ وَعُلُومِهِ، الرِّيَاضُ-الْمَمْلَكَةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّعُودِيَّةُ، الْعَدَدُ الثَّانِي، السَّنَةُ الْأُولَى، 1430هـ.

4 - **أَنْوَارُ التَّنْزِيلِ وَأَسْرَارُ التَّأْوِيلِ**، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عُمَرَ الْبَيْضَاوِيُّ، تَحْقِيقُ: مُحَمَّدٍ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْمَرْعَشْلِيِّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1418هـ.

5 - **بُغْيَةُ الْإِيضَاحِ لِتَلْخِيصِ الْمِفْتَاحِ فِي عُلُومِ الْبَلَاغَةِ**، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْآدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ السَّابِعَةَ عَشْرَةَ، 1426هـ، 2005م.

6 - **الْبَلَاغَةُ الْعَالِيَةُ (عِلْمُ الْمَعَانِي)**، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْآدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَةُ، 1411هـ، 1991م.

7 - **الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)**، الدُّكْتُورُ فَضْلُ حَسَن عَبَّاس، دَارُ الْفُرْقَانِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1417هـ، 1997م.

8 - **التَّحْرِيرُ وَالتَّنْوِيرُ**، مُحَمَّدُ الطَّاهِرُ ابْنُ عَاشُورٍ، الدَّارُ التُّونِسِيَّةُ لِلنَّشْرِ، تُونُسُ، 1984هـ.

9 - **التَّسْهِيلُ لِعُلُومِ الْبَلَاغَةِ**، زَكَرِيَّاءُ تُونَانِي، كُتَّابٌ نَاشِرُونَ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1431هـ، 2010م.

10 - **التَّفْسِيرُ الْقَيِّمُ**، مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ، الْمَشْهُورُ بِـ: ابْنِ قَيِّمِ الْجَوْزِيَّةِ، تَحْقِيقُ: مَكْتَبِ الدِّرَاسَاتِ وَالْبُحُوثِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ، تَحْتَ إِشْرَافِ: إِبْرَاهِيمَ رَمَضَانَ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهِلَالِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1410هـ.

11 - **الْجَدْوَلُ فِي إِعْرَابِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ**، مَحْمُودُ بْنُ عَبْدِ الرَّحِيمِ صَافِي، دَارُ الرَّشِيدِ (دِمَشْقُ-سُورِيَّا)، مُؤَسَّسَةُ الْإِيمَانِ (بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ)، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1418 هـ.

12 - **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ فِي الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ**، السَّيِّدُ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ، ضَبْطُ وَتَدْقِيقُ وَتَوْثِيقُ: د. يُوسُفَ الصُّمَيْلِيِّ، الْمَكْتَبَةُ الْعَصْرِيَّةُ، (بَيْرُوت، صَيْدَا)، [د.ت].

13 - **دُرُوسُ الْبَلَاغَةِ**، حِنْفِي نَاصِيفٍ، مُحَمَّدُ دِيَابٍ، سُلْطَانُ مُحَمَّدٍ، مُصْطَفَى طَمُّومٍ، الْمَطْبَعَةُ الْكُبْرَى الْأَمِيرِيَّةُ، بُولَاقُ-جُمْهُورِيَّةُ مِصْرَ الْعَرَبِيَّةِ، 1317هـ، 1899م.

14 - **دَفْعُ الْمِحْنَةِ عَنْ قَارِئِ مَنْظُومَةِ ابْنِ الشِّحْنَةِ**، مُحَمَّدُ بْنُ الْمُسَاوَى بْنِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْأَهْدَلُ الْحُسَيْنِيُّ التِّهَامِيُّ، عِنَايَةُ: زَكَرِيَّاءَ تُونَانِي، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1434هـ، 2013م.

15 - **دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ**، عَبْدُ الْقَاهِرِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْجُرْجَانِيُّ، قَرَأَهُ وَعَلَّقَ عَلَيْهِ: أَبُو فِهْرٍ مَحْمُود مُحَمَّد شَاكِر، مَكْتَبَةُ الْخَانْجِي، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ، 2004م.

16 - **رُوحُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ وَالسَّبْعِ الْمَثَانِي**، مَحْمُودُ بْنُ عَبْدِ اللهِ الْأَلُوسِيُّ، تَحْقِيقُ: عَلِيٍّ عَبْدِ الْبَارِي عَطِيَّةَ، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1415هـ.

17 - **الْعَيْنُ**، الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ الْفَرَاهِيدِيُّ، تَحْقِيقُ: د. مَهْدِيٍّ الْمَخْزُومِيِّ، و د. إِبْرَاهِيمَ السَّامَرَّائِيِّ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهِلَالِ، [د.ت].

18 - **فَتْحُ الْبَارِي شَرْحُ صَحِيحِ الْبُخَارِيِّ**، أَحْمَدُ بْنُ عَلِيٍّ بْنِ حَجَرٍ الْعَسْقَلَانِيُّ، اعْتَنَى بِهِ: مُحِبُّ الدِّينِ الْخَطِيبُ، دَارُ الْمَعْرِفَةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، 1379هـ.

19 - **مُعْجَمُ الْمُؤَلِّفِينَ**، عُمَرُ بْنُ رِضَا كَحَّالَةَ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، [د.ت].

20 - **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ**، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسَ، اعْتَنَى بِهِ وَخَرَّجَ أَحَادِيثَهُ وَآثَارَهُ: أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَنِ مَحْمُودُ، دَارُ الرَّشِيدِ لِلْكِتَابِ وَالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، الْجَزَائِرُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1430هـ، 2009م.

21 - **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ**، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسَ، مِنْ مَطْبُوعَاتِ وِزَارَةِ الشُّؤُونِ الدِّينِيَّةِ، الْجَزَائِرُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1402هـ، 1982م.

22 - **مِنْ بَلَاغَةِ النَّظْمِ الْعَرَبِيِّ – دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ لِمَسَائِلِ عِلْمِ الْمَعَانِي**، د. عَبْدُ الْعَزِيزِ عَبْد الْمُعْطِي عَرَفَة، عَالَمُ الْكُتُبِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَةُ، 1405هـ، 1984م.

* الْهَوَامِشُ:

---

[1] يُنْظَرُ: **الْأَعْلَامُ** (قَامُوسُ تَرَاجِمِ لِأَشْهَرِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ مِنَ الْعَرَبِ وَالْمُسْتَعْرِبِينَ وَالْمُسْتَشْرِقِينَ)، خَيْرُ الدِّينِ بْنُ مَحْمُودِ الزِّرِكْلِيُّ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَايِينِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ عَشْرَةَ، 2002م، (289/3)؛ **مُعْجَمُ الْمُؤَلِّفِينَ**، عُمَرُ بْنُ رِضَا كَحَّالَةَ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، [د.ت]، (105/5)؛ **تَرْجَمَةٌ مُوجَزَةٌ لِلشَّيْخِ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ بَادِيسَ** (مَطْبُوعَةٌ بِآخِرِ كِتَابِ مَجَالِس التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ)، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسَ، مِنْ مَطْبُوعَاتِ وِزَارَةِ الشُّؤُونِ الدِّينِيَّةِ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1402هـ، 1982م، (ص480-483).

(2) وَهَذَا شَيْءٌ يُسْتَأْنَسُ بِهِ فَحَسْبُ؛ وَإِلَّا فَإِنَّ مِنَ الْمَعْلُومِ: أَنَّهُ يَجُوزُ لِلْإِنْسَانِ التَّكَنِّي وَلَوْ لَمْ يُولَدْ لَهُ وَلَدٌ؛ إِذِ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ لِصَبِيٍّ صَغِيرٍ: «**يَا أَبَا عُمَيْرٍ، مَا فَعَلَ النُّغَيْرُ؟**»، فَكَنَّاهُ وَهُوَ صَبِيٌّ.

يُنْظَرُ: **فَتْحُ الْبَارِي شَرْحَ صَحِيحِ الْبُخَارِيِّ**، أَحْمَدُ بْنُ عَلِيِّ بْنِ حَجَرٍ الْعَسْقَلَانِيُّ، اعْتَنَى بِهِ: مُحِبُّ الدِّينِ الْخَطِيبُ، دَارُ الْمَعْرِفَةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، 1379هـ، (584/10).

(3) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ مِنْ كَلَامِ الْحَكِيمِ الْخَبِيرِ**، عَبْدُ الْحَمِيدِ بْنُ بَادِيسَ، اعْتَنَى بِهِ وَخَرَّجَ أَحَادِيثَهُ وَآثَارَهُ: أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَنِ مَحْمُودٌ، دَارُ الرَّشِيدِ لِلْكِتَابِ وَالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، الْجَزَائِرُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1430هـ، 2009م، (12/1).

وَقَدْ وَهِمَ الزِّرِكْلِيُّ؛ فَذَكَرَ أَنَّ الْإِمَامَ أَتَمَّ تَفْسِيرَهُ فِي قُرَابَةِ أَرْبَعَةَ عَشَرَ عَامًا!

يُنْظَرُ: **الْأَعْلَامُ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (289/3).

(4) **الْإِمَامُ ابْنُ بَادِيسَ الْجَزَائِرِيُّ مُفَسِّرًا**، زَكَرِيَّاءُ تُونَانِي، مَجَلَّةُ بَصَائِرٍ، الْمَرْكَزُ الْخَيْرِيُّ لِتَعْلِيمِ الْقُرْآنِ وَعُلُومِهِ، الرِّيَاضُ-الْمَمْلَكَةُ الْعَرَبِيَّةُ السُّعُودِيَّةُ، الْعَدَدُ الثَّانِي، السَّنَةُ الْأُولَى، 1430هـ، (ص59).

(5) يُنْظَرُ: **الْعَيْنُ**، الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ الْفَرَاهِيدِيُّ، تَحْقِيقُ: د. مَهْدِيٌّ الْمَخْزُومِيُّ، و د. إِبْرَاهِيمَ السَّامَرَّائِيِّ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهِلَالِ، [د.ت]، (152/7).

(6) يُنْظَرُ: **دُرُوسُ الْبَلَاغَةِ**، حِنْفِي نَاصِيفٍ، مُحَمَّدُ دِيَابٍ، سُلْطَانُ مُحَمَّدٍ، مُصْطَفَى طَمُّومٍ، الْمَطْبَعَةُ الْكُبْرَى الْأَمِيرِيَّةُ، بُولَاقُ-جُمْهُورِيَّةُ مِصْرَ الْعَرَبِيَّةِ، 1317هـ، 1899م، (ص24).

(7) يُنْظَرُ: **الْعَيْنُ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (126/7).

(8) يُنْظَرُ: **التَّسْهِيلُ لِعُلُومِ الْبَلَاغَةِ**، زَكَرِيَّاءُ تُونَانِي، كُتَّابٌ نَاشِرُونَ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1431هـ، 2010م، (ص73).

(9) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (129/1).

(10) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/1).

(11) يُنْظَرُ: **الْبَلَاغَةُ الْعَالِيَةُ (عِلْمُ الْمَعَانِي)**، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْآدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَةُ، 1411هـ، 1991م، (ص104).

(12) يُنْظَرُ: **التَّفْسِيرُ الْقَيِّمُ**، مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ، الْمَشْهُورُ بِـ: ابْنِ قَيِّمِ الْجَوْزِيَّةِ، تَحْقِيقُ: مَكْتَبِ الدِّرَاسَاتِ وَالْبُحُوثِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ، تَحْتَ إِشْرَافِ: إِبْرَاهِيمَ رَمَضَانَ، دَارُ وَمَكْتَبَةُ الْهِلَالِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1410هـ، (459/1).

(13) يُنْظَرُ: **التَّحْرِيرُ وَالتَّنْوِيرُ**، مُحَمَّدُ الطَّاهِرُ ابْنُ عَاشُورٍ، الدَّارُ التُّونِسِيَّةُ لِلنَّشْرِ، تُونُسُ، 1984هـ، (210/29).

(14) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/1).

(15) ضَابِطُ الْجَامِعِ الْوَهْمِيِّ: أَنْ يَكُونَ الْجَمْعُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ فِيهِ اعْتِبَارِيًّا غَيْرَ مَحْسُوسٍ بِإِحْدَى الْحَوَاسِّ الظَّاهِرَةِ؛ كَأَنْ يَكُونَ بَيْنَهُمَا شِبْهُ تَمَاثُلٍ -كَلَوْنَيْ بَيَاضٍ وَصُفْرَةٍ-، أَوْ تَضَادٌّ -كَالسَّوَادِ وَالْبَيَاضِ-، أَوْ شِبْهُهُ -كَالسَّمَاءِ وَالْأَرْضِ-.

يُنْظَرُ: **دَفْعُ الْمِحْنَةِ عَنْ قَارِئِ مَنْظُومَةِ ابْنِ الشِّحْنَةِ**، مُحَمَّدُ بْنُ الْمُسَاوَى بْنِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْأَهْدَلُ الْحُسَيْنِيُّ التِّهَامِيُّ، عِنَايَةُ: زَكَرِيَّاءَ تُونَانِي، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1434هـ، 2013م، (ص120).

(16) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (53/2).

(17) يُنظَرُ: **التَّحْرِيرُ وَالتَّنْوِيرُ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (19/19).

(18) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (61/2).

(19) يُنْظَرُ: **الْجَدْوَلُ فِي إِعْرَابِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ**، مَحْمُودُ بْنُ عَبْدِ الرَّحِيمِ صَافِي، دَارُ الرَّشِيدِ (دِمَشْقُ-سُورِيًّا)، مُؤَسَّسَةُ الْإِيمَانِ (بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ)، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1418 هـ، (16/19).

(20) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (84/2).

(21) وَهِيَ كُلُّ الْمَوَاضِعِ إِلَّا الثَّانِيَ.

(22) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (53/2).

(23) يُنْظَرُ: **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ فِي الْمَعَانِي وَالْبَيَانِ وَالْبَدِيعِ**، السَّيِّدُ أَحْمَدُ الْهَاشِمِيُّ، ضَبْطُ وَتَدْقِيقُ وَتَوْثِيقُ: د. يُوسُفَ الصُّمَيْلِيِّ، الْمَكْتَبَةُ الْعَصْرِيَّةُ، (بَيْرُوت، صَيْدَا)، [د.ت]، (ص184).

(24) يُنْظَرُ: **مِنْ بَلَاغَةِ النَّظْمِ الْعَرَبِيِّ – دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ لِمَسَائِلِ عِلْمِ الْمَعَانِي**، د. عَبْدُ الْعَزِيزِ عَبْدِ الْمُعْطِي عَرَفَة، عَالَمُ الْكُتُبِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الثَّانِيَةُ، 1405هـ، 1984م، (190/2).

(25) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (64/2).

(26) يُنْظَرُ: **الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)**، الدُّكْتُورُ فَضْلُ حَسَن عَبَّاس، دَارُ الْفُرْقَانِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، 1417هـ، 1997م، (ص418).

(27) يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (96/2-97).

(28) يُنْظَرُ: **الْبَلَاغَةُ فُنُونُهَا وَأَفْنَانُهَا (عِلْمُ الْمَعَانِي)**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص418).

(29) يُنْظَرُ: **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص184).

(30) يُنْظَرُ: **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص183).

(31) يُنْظَرُ: **دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ**، عَبْدُ الْقَاهِرِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْجُرْجَانِيُّ، قَرَأَهُ وَعَلَّقَ عَلَيْهِ: أَبُو فِهْرٍ مَحْمُودُ مُحَمَّدٍ شَاكِرٍ، مَكْتَبَةُ الْخَانْجِي، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ الْخَامِسَةُ، 2004م، (ص243).

[32] يُنْظَرُ -مَثَلًا-: **بُغْيَةُ الْإِيضَاحِ لِتَلْخِيصِ الْمِفْتَاحِ فِي عُلُومِ الْبَلَاغَةِ**، عَبْدُ الْمُتَعَالِ الصَّعِيدِيُّ، مَكْتَبَةُ الْآدَابِ، الْقَاهِرَةُ-مِصْرُ، الطَّبْعَةُ السَّابِعَةَ عَشْرَةَ، 1426هـ، 2005م، (288/2).

[33] يُنْظَرُ: **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص188).

[34] يُنْظَرُ: **دَفْعُ الْمِحْنَةِ عَنْ قَارِئِ مَنْظُومَةِ ابْنِ الشِّحْنَةِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص117).

[35] يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (177/2).

[36] وَكُلُّ الْآيَاتِ فِي وَصْفِ عِبَادِ الرَّحْمَنِ جَاءَتْ مَوْصُولَةً بِالْوَاوِ، إِلَّا مَا كَانَ لَهُ سَبَبٌ يَقْتَضِي فَصْلَهُ. فَتَتَابُعُ هَذِهِ الصِّفَاتِ كُلِّهَا أَحْدَثَ تَشْوِيقًا بَعْدَ تَشْوِيقٍ؛ لِلْوُقُوفِ عَلَى مَآلِ هَؤُلَاءِ.

[37] **إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ**، مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ أَبُو السُّعُودِ الْعِمَادِيُّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، [د.ت]، (231/6).

[38] يُنْظَرُ: **جَوَاهِرُ الْبَلَاغَةِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (ص184).

[39] يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (177/2).

[40] يُنْظَرُ: **أَنْوَارُ التَّنْزِيلِ وَأَسْرَارُ التَّأْوِيلِ**، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عُمَرَ الْبَيْضَاوِيُّ، تَحْقِيقُ: مُحَمَّدُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْمَرْعَشْلِيِّ، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1418هـ، (132/4).

[41] يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (216/2).

[42] يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (241/2).

[43] يُنْظَرُ: **رُوحُ الْمَعَانِي فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ وَالسَّبْعِ الْمَثَانِي**، مَحْمُودُ بْنُ عَبْدِ اللهِ الْأَلُوسِيُّ، تَحْقِيقُ: عَلِيٍّ عَبْدِ الْبَارِي عَطِيَّةَ، دَارُ الْكُتُبِ الْعِلْمِيَّةِ، بَيْرُوتُ-لُبْنَانُ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، 1415هـ، (185/10).

[44] يُنْظَرُ: **مَجَالِسُ التَّذْكِيرِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (273/2).

[45] **إِرْشَادُ الْعَقْلِ السَّلِيمِ إِلَى مَزَايَا الْكِتَابِ الْكَرِيمِ**، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، (159/7).

المفعول به دراسة تركيبيَّةٌ

أ.عـــيسى قـــيزة

المركز الجامعيُّ ميلة – الجزائر –

الملخص:

حدَّد اللغويون قديمهم وحديثهم عناصر الجملة الفعليَّة وارتبط التَّحديد عندهم بطبيعة الفعل من حيث اللزومُ والتَّعديَّة. فإذا كان الفعل لازما فإنَّه يحتاج إلى فاعل فقط. أمَّا إذا كان متعديًّا فإنَّه لا يكتفي بفاعله وإنَّما يحتاج إلى عنصر آخر أو أكثر يكمِّل دلالته. يُسمَّى ذلك العنصر اللغويّ" المفعول به ". وقد اختلف اللغويون في تحديد طبيعة هذا العنصر اللغوي فهناك من عدَّه فضلة ونجد هذا عند اللغويين القدماء خاصة .وهناك من جعله عنصرا ضروريًّا في العمليَّة الإسناديَّة؛ له ما للمسند والمسند إليه من حقوق. بهذا يكون ركن الإسناد مُؤَلَّفًا من الفعل والفاعل والمفعول به ومثَّل هذا الرَّأي بعضُ اللغويين المحدثين. وفي هذا البحث حاولنا أن ندرس المفعول به دراسة تركيبية والتي من خلالها طبيعة المفعول به.أنعدُّه حقيقة فضلة يمكن الاستغناء عنه ؟أم أنَّه ركن ضروريٌّ في العمليَّة الإسناديَّة ولا يمكن حذفه ولا الاستغناء عنه؛ حيث يمثِّل طرفا إسناديًّا ؟

الكلمات المفاتيح :

الجملة الفعليَّة، المفعول به،اللزوم، التَّعديَّة، المسند، المسند إليه، العمليَّة الإسناديَّة، فضلة.

تمهيد:

دأب النُّحاة القدماء على تقسيم الجملة إلى جملة اسميَّة وجملة فعليَّة،وهو تقسيم صحيح يقره الواقع اللغويُّ وتؤيده الدراسات اللغويَّة الحديثة. أمَّا الجملة الاسميَّة فهي التي يدلُّ فيها المسند على الدوام والثبوت، أو التي يتَّصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا ثابتا غير متجدِّد؛ أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسما(1) .عكس الجملة الفعليَّة التي يدلُّ فيها المسند على التَّجدد أو التي يتَّصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا متجددا؛ وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا؛ لأنَّ الدَّلالة على التَّجدد إنَّما

تستمد من الأفعال وحدها[2]. والفعل وحده هو الذي يتحكم في عناصر الجملة الفعليَّة فيكونان اثنين (الفعل والفاعل) إذا كان الفعل لازما وأكثر من ذلك إذا كان متعدِّيا. وقد اختلف اللغويون في تحديد طبيعة عناصر الجملة الفعلية وخاصة المفعول به وهذا راجع إلى اختلاف توجهاتهم اللغويَّة.

1- رأي النُّحاة القدماء في طبيعة عناصر الجملة الفعليَّة :

يرى النُّحاة أنَّ الجملة الفعليَّة:(َضَرَ أَحَدَكُمُ الموْتُ) الواردة في قوله تعالى:﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الموْتُ ﴾ (البقرة | 180)؛ مبنيَّة على علاقتين

– علاقة إسناد تربط المسند(حضر)بالمسند إليه (الموت):

حضر ←——→ الموت

مسند مسند إليه

علاقة إسناد

وتعدُّ علاقة الإسناد نواة الجملة ومحورَ كلِّ العلاقات الأخرى. وتربط هذه العلاقة المسند بالمسند إليه وهما: << ما لا يَغْنَى واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلِّم منه بدًّا، فمن ذلك الاسمُ المبتدأُ والمبنيُّ عليه. وهو قولك: عبد الله أخوك.وهذا أخوك. ومثل ذلك قولك : يذهب عبد الله .فلا بدَّ للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأوَّلِ بدٌّ من الآخر في الابتداء>>[3]

والسَّامع محتاج إليهما وحدهما في إفادة المعنى. فهما يشكِّلان الدَّعامة الرَّئيسيَّة للجملة ولا تتألَّف بدونهما حيث لا يسوغ حذفهما إلا بدليل يقوم مقام اللفظ به. وهما الفعل والفاعل في الجملة الفعليَّة، والمبتدأ والخبر في الجملة الاسميَّة .

-أمَّا العلاقة الثانيَّة فهي علاقة التَّعديَّة وتربط الفعل(حضر) بالمفعول به (أحدكم) حيث << تنشأ علاقة الارتباط بين الفعل المتعديِّ والمفعول به، والأصل الدَّلالي لهذه العلاقة أنَّ الفعل المتعديَّ يفتقر في دلالته إلى اسم يقع عليه>>[4]. وقد عدَّ النُّحاة كلَّ ما يتعدَّى إليه الفعل من قبيل الفضلة؛ لأنَّه لا << يؤثر في ائتلاف الكلام>>[5]. وعلَّلوا ذلك بأنَّ <<الفعل قد يقع مستغنيا عن المفعول [...] ولا يكون مثل هذا في

الفاعل >>[6]. فلا ضرر إذاً في احتياج السَّامع إلى شيء آخرَ غير المسند والمسند إليه<<فلا يضرُّه احتياجه إلى المتعلقات من المفاعيل ونحوها>>[7]. وعليه يكون للجملة بنيتان بنية تركيبيَّة وأخرى دلاليَّة؛ الأولى تنشأ من خلال ارتباط المسند إليه(الموت) بالمسند(حضر).أمَّا الثَّانيَّة فتنشأ من خلال ارتباط المفعول به (أحدكم) بالفعل (حضر).

هذا عن تحليل القدماء لعناصر الجملة الفعليَّة التي يكون فعلها متعدِّيًا إلى مفعول واحد. أمَّا إذا كان الفعل متعدِّيًا إلى مفعولين فإنَّنا نأخذ الجملة الآتيَّة: (أعطى الرجلُ الفقيرَ درهمًا)، فقد ذهب النُّحاة إلى أنَّ الفعل (أعطى) من الأفعال المتعديَّة إلى مفعولين حيث ينصب مفعولين ليس أصلهما مبتدأً وخبراً؛ لأنَّهما لا يصلحان لتكوين جملة. وعبَّر عنه سيبويه بقوله <<هذا باب الفاعل الذي يتعداه إلى مفعولين فإن شئت اقتصرت على المفعول الأوَّل وإن شئت تعدَّى إلى الثَّانيِّ كما تعدَّى إلى الأوَّل>>[8]. بهذا يجوز <<الاقتصار على أحدهما دون الآخر نحو قولك: أعطيت زيدا درهما. وكسوت محمدا ثوبا. ولك أنْ تقول: أعطيت زيدا وكسوت محمدا >>[9]حيث أُقيم المفعول به الأول مقام الفاعل[10]وذلك بالنظر إلى المعنى [11]فتكون الفاعلية حينئذ<<فاعليَّة معنويَّة>>[12]. وبالنظر إلى اللفظ؛ لأنَّه أقرب إلى الفاعل رتبة[13].

وعلى هذا الأساس يكون عندنا في جملة:أعطى الرجلُ الفقيرَ درهمًا؛ وحدتان:(الفقير) و(درهما)؛ الوحدة الأولى(الفقير) لازمة تركيبيًّا؛ لأنَّها تقوم مقام الفاعل معنى ولفظا فلا يصحُّ الاستغناء عنها. أمَّا الوحدة الثَّانيَّة (درهما) فيجوز حذفها والاستغناء عنها والاقتصار على الوحدة الأولى:

أعطى الرجلُ <u>الفقيرَ درهمًا</u>

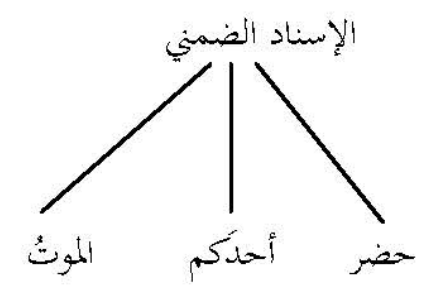
مفعول1 مفعول2

يقوم مقام الفاعل مفعول به في المعنى وفي اللفظ، أي أنَّ طبيعة المفعول به غير ثابتة في النَّحو العربيِّ التَّقليديِّ؛ حيث تتغير كلَّما تغيرت تعديَّة الفعل. فلا تكون طبيعته إذا كان الفعل متعدِّيًا إلى مفعول واحد هي نفسها إذا كان الفعل متعدِّيًا إلى مفعولين.

2-رأي بعض اللغويين المحدثين في طبيعة المفعول به :

إنَّ الرأيَّ القائل إنَّ المفعول به فضلة لم ينل القبول عند بعض اللغويين المحدثين أمثال: "ريمون طحان"و" المنصف عاشور"و "ميشال زكرياء"؛ فالأوَّل يرى بأنَّ: <<المفعول به من أركان الجملة ولا يمكن حذفه ولا يمكن الاستغناء عنه>>[14] وأنَّ هذه الحالة <<أصليَّة لها ما للمسند إليه من حقوق>>[15]، وعليه فالمفعول به <<يؤدي معنى ضروريًّا في العمليَّة الإسناديَّة فهو طرف أساسيٌّ في عمليَّة الإسناد>>[16].

بهذا يمكن تمثيل عناصر الجملة الفعليَّة (حضر أحدَكم الموتُ) بالمخطَّط الآتيّ :



وهو ما ذهب " محمود أحمد نحلة" والذي يرى بأنَّ المفعول به [...] على قدم المساواة في المستوى التَّركيبيِّ مع المسند إليه [17].وهذا ما أكَّده " المنصف عاشور"في كتابه " التَّركيب عند ابن المقفع في كليلة ودمنة " حيث جعل المفعول به أحد العناصر الأساسيَّة في العـمليَّة الإسناديَّة[18]. و<<يشغل مكانة وجب التأكيد عليها؛ إذ هو أحد عناصر التَّركيب الأساسيَّة بنفس الدَّرجة مع المسند والمسند إليه فهو مُكَوِّن ثالث أصوليٌّ في هذا النَّوع من التَّراكيب >>[19]. وتأكَّد عنده أنَّهذا [المكَوِّن] أو الشَّكل؛ أي **الشَّكل البنيويُّ الثُّلاثيُّ** (**مسند + مسند إليه + مفعول به**) **شبه قانون** لهذا الصِّنف من التَّراكيب. والتي تتضمَّن عنصرا ثالثا يوجد في أصل الملفوظ الأدنى للكلام[20]. وأنَّ تواتر الشَّكل المثلَّث (م+ م إ+ مفع) يُكسب الجملـة الفعليَّة البسيطة **خاصيَّة قـارة**.ولم يكتف "المنصف عاشور" بِعدِّه المفعول به عنصرا لازما بل ذهـب إلى أنَّ المتمِّمات التي تتضمَّـن (الحال،النعت،المفاعيل)لا يمكن عدُّها من قبيل الفضلة بل تستعمل بمقتضى الإفادة والعلاقة الضِّمنيَّة بين المؤلفات المباشرة لكلِّ تركيب[21].

وأيَّد هذا الرَّأي اللغويُّ "ميشال زكرياء"؛ حيث بيَّن أنَّ ركن الإسناد يتألَّف من الفعل والفاعل والمفعول به [22].

بهذا يتألف ركن الإسناد إلى جانب الفعل من الفاعل، والمفعول به، والجار والمجرور.وهذا التَّناظر الموجود في الوحدات اللغويَّة الثَّلاثة (المسند والمسند إليه والمفعول به) يُبيِّن الرتبة التي منحها ميشال زكرياء – ومن أخذ برأيه–للمفعول به. وهي رتبة لا تقل أهميَّة عن رتبة كلٍّ من المسند والمسند إليه.

وفق ما ورد سابقا نكون أمام رأيين؛ رأيٌّ يقول بأنَّ المفعول به فضلة يمكن الاستغناء عنه من النَّاحيَّة التَّركيبيَّة. ورأيٌّ آخر يقول بعكس الأوَّل فيرى بأنَّ المفعول به طرف ضروريٌّ في العمليَّة الإسناديَّة.

فما هو التَّحليل التَّركيبيُّ الذي تقدمه نظريَّة التَّحليل إلى المؤَلِفَاتِ المبَاشِرَة لعناصر الجملة الفعليَّة ؟

3– التَّحليل التَّركيبيُّ لعناصر الجملة الفعليَّة :

يتبنى التَّحليل التَّركيبيُّ ما يُعرففي اللسانيات الحديثة ب"التَّحليل إلى المؤَلِفَات المبَاشِرَة " (L'analyse En Constituants Immédiats).

وقد ارتبط هذا التَّحليل بالمدرسة الأمريكيَّة وبرائدها المشهور ليونارد بلومفيلد (L. Bloomfield) في الأربعينيات وقدَّمها في كتابه(Language) ويمكن بموجبه تحليل الجملة ليس على أساس أنَّها مُؤلفة من كلمات مرصوفة بعضها بجانب بعض أفقيًّا، بل على أساس أنَّها مُؤلفة من طبقات أو [مستويات] بعضها أكبر من بعض إلى أن يتمَّ تحليلها إلى عناصرها الأوليَّة التي لا تقبل التَّحليل[23].

واستنادا إلى هذه الطريقة؛ أي طريقة التَّحليل إلى المؤلفات المباشرة؛ فإنَّ الجملة:(حَضَرَ أَحَدَكُمُ الموْتُ) الواردة في قوله تعالى:﴿ كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الموْتُ ﴾(البقرة | 180)؛ تتكوَّن من الطبقات أو [المستويات] الآتيَّة:

حضرَ أحدَكم الموتُ (الجـملة)

حضرَ أحدَكمالموتُ (المستوى الأوَّل 1)

حضرأحدَكمالموتُ(المستوى الثَّانيُّ 2)

أحدَكم (المستوى الثَّالث 3)

وهي تتجزأ على المستوى الأوَّل إلى وحدتين هما :(حضرَ أحدَكم)و(الموتُ). أمَّا على المستوى الثاني فإنَّ الوحدة الأولى (حضرَ أحدَكم) تتجزأ إلى وحدتين هما:

(حضَرَ)و(أحدَكم). كما تتجزأ الوحدة الثانيَّة(الموتُ) بدورها إلى وحدتين هما: (ال) و(موتُ). بينما تتجزأ الوحدة (أحدَكم)على المستوى الأخير إلى(أحدَ)و(كم) .

وتجزئة الجملة على المستوى الأوَّل إلى وحدتين:(حَضَرَ أَحَدَكُمْ) و(المَوْتُ). مبنيَّة على عدِّة اعتبارات :

1–عند إجراء عمليَّة الاستبدال؛ والتي تُعْرَفُ بأنَّها عمليَّةٌ شكليَّةٌ تستهدف تعويض وحدة بوحدة أخرى[24].فإنَّنا نستبدل الوحدة اللغويَّة الأوّلى بوحدة أقلَّ منه أو مساويَّة له مثل: نزل، جاءت... كما نستبدل الوحدة الثانيَّة بـ:القضاء، المنيَّة...:

حَضَرَ أَحَدَكُمُ المَوْتُ

نَـزَلَ القضاءُ / جاءت المنيَّةُ

وفق عمليَّة الاستبدال تمَّ الحصول على مُؤَلِفَين [عنصرين] يرتبطان بالكيفية نفسها في كلِّ جملة من الجمل السابقة.ويعدُّ هذا التَّقسيم؛ أي التَّقسيم الثُّنائيُّ مبدأ ضروريًّا يجب تطبيقه على جميع الجمل في جميع اللغات،حيث <<أُستخدم أسلوب التَّقطيع الثُّنائيِّ في هذه النَّظريَّة>>[25].وهو ما يقابل التَّجزئة التَّقليديَّة إلى مسند ومسند إليه. وأنَّه يجب على المحَلِّل أنْ يتمسَّك بالتَّقسيم الثَّنائيِّ.ويبتعد عن التَّقسيم الثُّلاثيِّ؛ لأنَّه <<يُعقد القواعد ويتنافى مع مبدإ الاقتصاد في الدِّراسة الألسنيَّة>>[26]والتي نادت به الدِّراسات اللسانيَّة الحديثة. كما أنَّ عمليَّة التَّقسيم الثُّلاثيِّ عمليَّةٌ مُكلفة تتنافى مع محاولتنا إيجاد قواعد أكثر تبسيطا[27]. وتقليص التَّجزئة إلى هذا الحدِّ؛ أي إلى مُؤَلِفَين يُكسب التَّجزئة مزيدا من البساطة؛ إذ شرط البساطة يقتضي السَّيطرة على كثرة العناصر وذلك بردِّها إلى عدد أقلِّ؛ فكلَّما زاد عدد العناصر ازدادت التَّجزئة تعقيدا[28]. وقد أكَّد بعضهم أنَّ هذه النَّماذج الثنائيَّة تُضفي على الجملة انسجاما هيكليًّا على مستوى السِّياق،وتناسقا مدلوليًّا يتناثر عبر محورين إسناديين[29]. فإذا كانت الجملة تقبل ظاهريًّا التَّقطيعَ إلى جزأين أو إلى ثلاثة أجزاء فإنَّه من الدِّقَّة تقطيعها إلى جزأين لا إلى ثلاثة إذ يجب السيطرة على التَّجزئة وإبقاؤها في حدِّها الأدنى[30]. وعليه تكون الأفضليَّة للتقسيمات الثنائيَّة للعناصر اللغويَّة؛ لأنَّ << تقطيع الجملة إلى أجزائها الكبرى يعني

أقلها عددا >>[31]؛ فكلّما قلّ عدد العناصر كان ذلك أفضل شرط ألا يؤثر في البنيّة التّركيبيّة للجملة.

أمّا عن العنصر اللغويّ (أحدكم)في جملة : حضرَ أحدَكم الموتُ؛ والذي يأخذ وظيفة المفعول به في النّحو التّقليديّ فهو ينضمُّ إلى العنصر اللغويّ (حضر)ليشكل معه وحدة واحدة أُصطلح على تسميتها بالمركّب الفعليّ(syntagme verbal)[32].

باعتبار أنّ المفعول به يُرافق الفعل في نظريّة التّحليل إلى المؤلفات المباشرة [33] .وظهور الوحدة اللغويّة(أحدكم) لوحدها لا يكون في المستوى الأوّل من مستويات تحليل الجملة. بحيث لا يظهر كلٌّ من الفاعل (الموت) والمفعول به (أحدكم)في المستوى نفسه؛ وإنّما يظهران في مستويين مختلفين. وهذا ما يؤدي إلى عدم التّناظر بينهما[34] .حيث إنّ التّسويّة بينهما غير دقيقة[35].وقد أثبتت لنا عمليّة التّجزئة أنّ المفعول به كما اصطلح عليه في النّحو العربيّ ينضمُّ إلى الفعل يشكّل معه وحدة لغويّة .

2-أمّا على المستوى التّركيبيّ : ينضمُّ المركّب الاسميُّ (الموت)إلى المركب الفعلي (حضر أحدكم) ليشكلا جملة أو[بناء] خُروجيًّا (Constructionexdocentrique)[36] ليس لها التّوزيع نفسه الذي يكون لأحد عنصريها فهي لا تُعَوّض بالعنصر اللغويّ (حضر أحدكم) ولا بالعنصر اللغويّ (الموت) .فهما إذا ضروريان لإنجاز الجملة؛ حيث إنّهما في علاقة استلزام تبادليّ[37]، ولا يمكن الاقتصار على أحدهما :(حضر أحدكم الموت) مشيرا الأوّل؛ أي المركّب الفعليُّ(حضر أحدكم) إلى وظيفته التركيبيّة المتمثّلة في المسند. بينما يشير الثّانيُّ؛ أي المركب الاسميُّ (الموت) إلى وظيفة المسند إليه :

حضر أحدكم	الموت
مركب فعلي	مركب اسمي
مسند	مسند إليه

وعليه فوظيفة المسند لا يشغلها العنصر اللغوي (حضر) ولا العنصر اللغوي(أحدكم).وإنّما يشغلُها انضمام العنصرين إلى بعضهما ليُشكّلا وحدة لغويّة واحدة.

أمّا على المستوى الثّالث من التّحليل فإنّنا نجد الوحدة اللغوية (أحدكم)تنضمُّ إلى الفعل (حضر) ليشكّلا مُركبا فعليًّا خُروجيًّا (exdocentrique) ليس له التّوزيع نفسه

لأيٍّ من مؤلفاته؛ ومن ثَمَّ لا يمكن أن يُعوَّض بـ (حضر) ولا بـ (أحدكم) :حضر أحدكم.

وهذا ما يجعل من المركَّب الاسميّ (أحدكم) يشغل وظيفة المتمِّم الفعليّ(complément de verbe) ويُعرف المتمِّم الفعليّ بأنَّه: <<وظيفة تركيبيَّة تشمل كلّ ما يتعدّى إليه الفعل من مفعول به أو جار ومجرور، سواء كان الجار والمجرور حرفا أم ظرفا، حسب تعبير النُّحاة القدماء. ومنه نعرف المتمِّم الفعليَّ بأنَّه الوظيفة التَّركيبيَّة التي يشغلها كلُّ مُؤَلِف لمركب فعليٍّ خُروجيٍّ؛ المؤلف الآخر لهذا المركب الفعليِّ هو الفعل>> (38). وتشمل هذه الوظيفة التَّركيبيَّة كلَّمايرتبط بالفعل ارتباطا تلازميًّا حسب تعبير" ل.هيلمسليف" (Louis. Hjelmslev).

بهذا يعدُّالعنصر اللغويُّ(أحدكم)؛ على المستوى التَّركيبيّ؛ ضروريًّا؛ حيث يشغل وظيفة المتمِّم الفعليّ وينضمُّ إلى الفعل (حضر) ليشكِّلا وظيفة أكبر تتمثَّل في المسند :

حضر ⟵⟶ أحدكم

متمِّم فعليٌّ

مسنـــد

3- أمَّا من النَّاحيَّة الإخباريَّة وإذا كانت العناصر التي تشترك في تكوين كلِّ جملة لا تزيد عن عنصرين اثنين فقط هما:" مُحَدَّث عنه " أو" مُخْبَر عنه " و" حديث " أو"خبر"؛ فإنَّ المركب الفعليُّ(حَضَرَ أَحَدَكُم) يمثِّل الحديث أو الخبر. بينما يمثِّل الاسميُّ(الموت) المحدّثَ عنه أو المخبر عنه. بهذا نقول أنَّ للجملة الفعليَّة:حَضَرَ أَحَدَكُم الموتُ؛ ومثيلاتها، عنصرين؛ يمثِّل أحدهما الحديث أو الخبر، ويشغل وظيفة المسند .أمَّا الآخر فيمثِّل المحدّث عنه أو المخبر عنه، ويشغل وظيفة المسند إليه:

(حَضَرَ أَحَدَكُم) + (الموتُ)

مركَّب فعليٌّ مركَّب اسميٌّ

مسند مسند إليه المستوى التَّركيبيُّ

خبر مخبر عنه المستوى الإخباريُّ

فوظيفة المسند لا تشغلها الوحدة (حَضَرَ)أو(أَحَدَكُم) لوحدهما، وإنَّما تشغلها الوحدتان (حَضَرَ) و(أَحَدَكُم)مجتمعتين. وهما يُمثِّلان في الوقت نفسه الخبر. وعليه فإنَّ

<<المفعول به>> يمثِّل على المستوى التَّركيبيِّ جزءًا من المسند، كما يمثِّل جزءا من الخبر على المستوى الإخباريِّ.

4- أمَّا على المستوى الدَّلاليِّ فإنَّه كما جاء عند " لوسيان. تينيير"(Lucien Tesnière) فإنَّ لكلِّ فعل قدرةً معينة (valence du verbe)[39] مُقارنا إيَّاه بقُدرة الذَّرَة[40]؛ فيكون الفعل كما يرى" ل. تينيير": أحاديَّ القدرة، أو ثنائيَّ القدرة ،أو ثلاثيَّ القدرة ،أو رباعيَّ القدرة. ويُعرف الفعل أحاديّ القدرة في النَّحو التَّقليدي باسم الفعل اللازم. أمَّا الفعل ثنائيّ القدرة فيُعرف باسم الفعل المتعدِّي إلى مفعول واحد. بينما يُعرف الفعل ثلاثيّ القدرة باسم الفعل المتعدِّي إلى مفعولين. وأخيرا يُعرف الفعل ثلاثي القدرة باسم الفعل المتعدِّي إلى ثلاثة مفاعيل[41].تُسمَّى العناصر التي يقتضيها الفعل لاستكمال دلالته وإنجاز جملة مُفَاعِلاتٍ (actants) مفردها مُفَاعِلُ (actant)[42]. وتُعرف المفَاعِلَاتُ بأنَّها <<عناصر أساسية في الحدث يتطلبها الفعل وتتعلق به مباشرة >>[43]. أو هي: <<العناصر اللغويَّة التي يحتاج إليها الفعل ليصبح الملفوظ مفيدا دلاليًّا>>[44]. وتحدَّد قدرة الفعل بعدد مفاعلاته وذلك <<من حيث الوحدات التابعة، ومن حيث طبيعة هذه الوحدات، إذ لا نحسب المفعول المباشر وغير المباشر فحسب بل نحسب كذلك المسند إليه>>[45].بمعنى أن مفاعلات الفعل[محصورة] في المفعول والمسند إليه.

أمَّا الفعل (حضر)في الآية الكريمة فهو فعل ثنائيُّ القدرة؛ حيث يحتاج إلى مفاعلين لاستكمال دلالته. وهو في النَّحو التَّقليديِّ متعدٍّ إلى مفعول واحد. فيكون لدينا:

حضر(أحدَكم) و(الموتُ).

يشير (أحدَكم) إلى المفاعل الثَّانيِّ. بينما يشير (الموتُ) إلى المفاعل الأوَّل:

حضر أحدَكم الموتُ

مفاعل2 مفاعل1

يُوافق المفاعل الأوَّل على المستوى التَّركيبيِّ المسند إليه .بينما يوافق المفاعل الثَّانيُّ المتمِّم الفعليَّ(أحدكم) والذي يأخذ وظيفة المفعول به في النَّحو التقليدي. فالوحدة اللغويَّة (أحدكم) من قدرة الفعل.

حضر أحدكم الموتُ

مفاعل2 مفاعل1 المستوى الدّلاليّ

المتمّم الفعليّ المسند إليه المستوى التّركيبيّ.

أمّا جملة : (أعطى الرجلُ الفقيرَ درهمًا) فتتشكّل من وحدتين لغويتين هما:(أعطى ... الفقير درهما) وتمثّل مركبا فعليًّا ،و(الرجل) وتمثّل مركبا اسميًّا؛ ينضمُّ كلٌّ من المركّب الفعليِّ والمركّب الاسميِّ ليُشكّلا جملة خُروجيّة لا تعوّض بأيٍّ منهما:

أعطى ... الفقيرَ درهمًا | الرجل

مركب فعليٌّ مركب اسميٌّ

أمّا على المستوى التّركيبيِّ فإنَّ كلَّ جملة خُروجيّة لا بدَّ أن تتشكّل من مسند ومسند إليه؛ يشغل المركّب الفعليُّ (أعطى...الفقير درهما) وظيفة المسند، بينما يشغل المركّب الاسميُّ (الرجل)وظيفة المسند إليه .

أمّا على المستوى الإخباريِّ فإنَّ الوحدة اللغويّة (أعطى...الفقير درهما)تمثّلُ الخبر .أمّا الوحدة اللغويّة (الرجل) فتمثّل المخبر عنه؛ حيث أخبرنا عن الرجل بأنّه أعطى الفقير درهما:

أعطى ... الفقيرَ درهمًا | الرجل

مسند مسند إليه المستوى التركيبي

خبر مخبر عنه المستوى الإخباري

أخيرا؛ وعلى المستوى الدّلاليِّ فإنَّ الفعل (أعطى) ثلاثيُّ القدرة[46]؛ ويُعرف هذا الفعل في النّحو التّقليديِّ بالفعل المتعدِّي إلى مفعولين؛ حيث أنَّ قدرته جعلته يحتاج إلى ثلاثة مفاعلات.وهي على التّوالي : (الرجل) و(الفقير) و(الدرهم) .

يوافق المفاعل الأوّل على المستوى التّركيبيِّ المسند إليه. بينما يوافق المفاعل الثّانيُّ والثالث على المستوى التّركيبي المتمّم الفعليَّ الأوّل والمتمّم الفعليَّ الثّاني أو ما يُعرف في النّحو التّقليديِّ بالمفعول الأوّل والمفعول الثّانيِّ:

أعطى الرجل الفقيرَ درهمًا

مفاعل1مفاعل2مفاعل3 المستوى الدّلاليِّ

المسند إليه المتمم الفعلي1 المتمم الفعلي2 المستوى التّركيبيِّ .

النتائج :

1- بهذا نقول – وفق التّحليل التّركيبيّ – بأنّ المفعول به كما اصطلح عليه في النّحو العربيّ التّقليديّ ليس فضلة يمكن الاستغناء عنه لعدم حاجة الفعل إليه كحاجته إلى الفاعل. بل هو عنصر ضروريٌّ؛ ولكنّ ضرورته لا تصل إلى ضرورة المسند والمسند إليه .

2- يقع المفعول به جزءا من المركّب الفعليّ. باعتبار أنّ المركّب الفعليّ يتكوّن من عنصرين لغويين لازمي الحضور. يتمثّل العنصر اللغويُّ الأوّل(الفعل) رأس المركّب الفعليّ. أمّا العنصر اللغويُّ الثّانيُّ فيتمثّلُ في المفعول به :

المركب الفعلي = (فعل + عنصر لغوي أو أكثر) .

3- يشغل المفعول به جزءا من المسند، ويقع طرفا من الخبر؛ باعتبار أنّ المسند والخبر في الجملة الفعليّة التي يكون فعلها متعديًّا تشغله وتمثله جميع عناصر المركّب الفعلي .

4- يعد المفعول به من قدرة الفعل فهو يحتاجه لتصبح الجملة مفيدة دلاليا .

5-يحتاج الفعل على المستوى : التّركيبيّ والإخباريّ والدلاليّ إلى المفعول به .

الإحالات:

1_ مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه ،ص 42 .

2- المرجع نفسه، ص 43 .

3_سيبويه، الكتاب، ج1، ص23 .

4- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص 166 .

5- عبد القاهر الجرجاني ،المقتصد في شرح الإيضاح،ج1، ص96 .

6–المبرد، المقتضب، ج4، ص50 .

7- جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع،ج1، ص.42

8- سيبويه، الكتاب، ج1، ص23 .

9-ابن جني، اللمع في العربية ، ص46 .

10- المرجع نفسه، ص35 .

11- ينظر : عبد القاهر الجرجاني ،المقتصد في شرح الإيضاح، ج1، ص351 .

12-ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص369

13-ينظر : عبد القاهر الجرجاني ،المقتصد في شرح الإيضاح، ج1، ص351 .

14- ريمون طحان، الألسنيَّة العربيَّة ،ص59 .

15- ينظر:المرجع نفسه، ص 60 .

16- ينظر : المرجع نفسه، ص 63 .

17-ينظر : أحمد محمود نحلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربيَّة ،، ص64

18-ينظر : المنصف عاشور، التَّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ص.24

19-المرجع نفسه، ص 57 .

20-ينظر : المرجع نفسه، ص 55 .

21-ينظر : المرجع نفسه، ص 70 .

22-ينظر: ميشال زكرياء، الألسنيَّة التَّوليديَّة والتَّحويليَّة وقواعد اللغة العربيَّة الجملة البسيطة، ص44.

23- ينظر: نايف الخرما، أضواء على الدراسات المعاصرة ،ص235-236 .

وينظر : أحمد محمود نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربيَّة، ص28 .

وينظر : نهاد الموسى، نظريَّة النَّحو العربيِّ في ضوء مناهج اللغوي الحديث، ص .25

24- ماري نوال غازي بريور ،المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص27 .

25-نعوم تشومسكي ،البنى النَّحويَّة، ص.08

26- ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية الجملة البسيطة، ص . 33

27- المرجع نفسه، ص 31 .

28- ينظر: محمد علي الخولي، قواعد تحويليَّة للغة العربيَّة، ص30 .

29- ينظر : المنصف عاشور، التَّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ص98

.

30- ينظر : محمد علي الخولي، قواعد تحويليَّة للغة العربيَّة، ص16 .

31- عبد الحميد دباش، الجملة العربيَّة والتَّحليل إلى المؤلفات المباشرة، ص.46

32- يُعرِّف " أندري مارتيني"(André Martinet) " المركب" (syntagme)بأنَّه : <<وحدة لغويَّة من النَّسق المتوسط بين المفرد والجملة>>

أندري مارتيني، وظيفة الألسن وديناميتها، ص .223

وهو أنواع يتحدَّد كلٌّ نوع بطبيعة عنصره المركزيّ فهو <<مركّب فعليٌّ إذا كانت نواته فعلا، وهو اسميٌّ إذا كانت اسما ،وهو صفويٌّ إذا كانت نواته صفةً، وهو ظرفيٌّ إذا كانت ظرفا، وهو جُمليٌّ إذا كانت نواته جُميلةً. ما عدا المركب الأداتيّ الذي لا نواة له. فتتصدره أداة جارة؛ سواء كانت حرفا أو ظرفا، مثل : من، عن، على...>>

عبد الحميد دباش، الجملة العربية والتّحليل إلى المؤلفات المباشرة، ص 79.

33- مصطفى حركات، اللسانيات العامة، ص76

34- نعوم تشومسكي ،اللغة ومشكلات المعرفة، ص .86

35- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

36-Christian Touratier، Comment définir les fonction syntaxique، p39 .

يميز كرستيان توراتيي(Christian Touratier) بين نمطين للبناء :

- بناء خروجيٌّ (construction exocentrique) وهو الذي<< ليس له نفس توزيع أي من مؤلفاتها>>وبالتالي لا يمكن استبداله بأحدهما

- بناء دخوليٌّ (endocentriqueconstruction) هو كل بناء <<يكون له نفس توزيع أحد مؤلفاتها وبالتالي يمكن استبداله بأحد مؤلفاتها>>.

37- Louis Hjelmslev، Prolégomènes à une théorie du langage، p38 .

ويرى << لويس. هيلمسليف >> (Louis. Hjelmslev) أنّه إذا اجتمع عنصران لغويان فإنَّ الكيفيَّة التي يرتبطان بها لا تخرج عن ثلاث :

* إمَّا أن يرتبطا ارتباطا تبادليًّا بحيث يستلزم كلٌّ منهما الآخر فيكون الاستلزام ثنائيًّا تبادليًّا؛ أيْ من الجهتين وهذا ما يسمى تلازما (interdependence).

* وإمَّا أنْ يرتبطا ارتباطا أحاديًّا؛ أيْ من جهة واحدة فيستلزم أحدهما فقط الآخر لا العكس وهذا ما يدعوه تحديدا (determination) .

* وإمَّا أنْ يترابطا دون أن يستلزم أحدهما الآخر فلا يكون الاستلزام ثنائيًّا ولا أُحاديًّا وهذا ما يسميه تحاضرا (constellation).

38- عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص 209 .

39-Lucien Tesnière، Eléments de syntaxe stucturale ،. P102

40- ينظر : أحمد محمود نحلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص65 .

وينظر: عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص206.

نُقل مصطلح (valence) من ميدان الكيمياء إلى ميدان علم اللغة .

ينظر: جون ليونز ،اللغة وعلم اللغة، ص 165 .

وينظر : أحمد محمود نحلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص64 .

41- ينظر : جون ليونز ،اللغة وعلم اللغة، ص 165 .

وينظر:عز الدين مجدوب وآخرون(عمل جماعي)، إطلالات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج1، ص60- 90.

42- عبد السلام المسدي ،قاموس اللسانيات،ص.249

43- أحمد محمود نحلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص64 .

44- عبد الحميد دباش، بين قدرة الفعل وتعديته، ص201.

45- جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ص 165 .

يشبه لوسيان تينيير (Lucien Tesnière) النَّواة الفعليَّة في اللسانيات الأوربيَّة بمسرحيَّة صغيرة. ولما كانت كل مسرحية تتطلب بالضرورة حدثا وممثلين يكونون أطرافا فيه. قال تينيير إنَّ نظير ذلك على المستوى التركيبي هو الفعل والمفاعلات في الحدث والظروف. أما الحدث فيعبر عنها الفعل. وأمَّا المفاعلات في الحدث(actants) فيُعبَّر عنهم الفاعل والمفاعيل الحقيقية. وأمَّا الظروف(Circonstants) فتشمل أشباه المفاعيل .

ينظر: عز الدين مجدوب وآخرون(عمل جماعي)، إطلالات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج1، ص60- 90.

46- ينظر : أحمد محمود نحلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص66 .

قائمة المصادر والمراجع :

العربيَّة:

1- أندري (مارتيني)، وظيفة الألسن وديناميتها ،ترجمة نادر سراج، ط1،دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، .1996

2- ابن جني(أبو الفتح)، اللمع في العربية، تحقيق سميح أبو مغلي ،دار مجدولاي للنشر، عمان .

3- ابن هشام الأنصاري(جمال الدين)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005 .

4-بريور (ماري نوال غازي) ،المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، 2007، سيدي بلعباس، الجزائر، .2007

5- الجرجاني (عبد القاهر)، المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، العراق ،1982.

6- دباش(عبد الحميد)، الجملة العربيّة والتّحليل إلى المؤلفات المباشرة، بـ"الأثر"، مجلة الآداب واللغات، عدد2، جامعة ورقلة، ورقلة، الجزائر، 2003.

7-دباش(عبد الحميد)، بين قدرة الفعل وتعديته، بـ " مجلة الآداب والعلوم الإنسانية " عدد6، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر.

8-حميدة (مصطفى)، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية،ط1،دار توبار، القاهرة، 1997.

9-حركات(مصطفى)، اللسانيات العامّة، دار الأفاق، الجزائر العاصمة، الجزائر.

10- ليونز (جون) ،اللغة وعلم اللغة، ترجمة مصطفى التوني، ط1، 1987،دار النهضة العربيّة،القاهرة، مصر،1987 .

11- المبرد(أبو العباس محمد يزيد)، المقتضب ،تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، 1994 .

12- ميشال (زكرياء) ،الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية الجملة البسيطة، ط2 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986 .

13- مجدوب (عز الدين) وآخرون (عمل جماعي) ، إطلالات على النظريات اللسانية في القرن العشرين، ج1، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 2012 .

14- المسدي (عبد السلام) ،قاموس اللسانيات-عربي فرنسي، فرنسي عربي- مع مقدمة في علم المصلح، الدار العربية للكتاب .

15- الموسى (نهاد)، نظريّة النّحو العربيّ في ضوء مناهج النّظر اللغويّ الحديث، ط1، المؤسسة العربية، 1980 .

16- نحلة(أحمد محمود)،مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية ،بيروت،لبنان 1988،

17- السيوطي(جلال الدين بن عبد الرحمن)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998.

18- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان)، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط3، 1988 .

19 -عاشور(المنصف)، التّركيب عند المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982.

20- الخولي(محمد علي)، قواعد تحويليّة للغة العربيّة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 1999 .

21- الخرما(نايف)، أضواء على الدراسات المعاصرة،سبتمبر،1978،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة،الكويت.

22- تشومسكي(نعوم) ،البنى النَّحويَّة، ترجمة يؤيل يوسف عزيز،ط2، 1987، منشورات عيون،الدار البيضاء،.

23- تشومسكي(نعوم) ،اللغة ومشكلات المعرفة،ترجمة حمزة بن قبلان المزيني،ط1،دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

الأجنبية:

Comment définir les fonctions ،1-Christian Touratier
،in Bulletin de la Société de Linguistique de Paris،syntaxiques
France ، Paris،1977،Librairie Klincksieck

Prolégomènes à une théorie du langage ،2 - Louis Hjelmslev
،1971،Les éditions de minuit ،Traduit du danois par Une CANGER،
France.،Paris

2° ، Eléments de syntaxe structurale ،3- Tesnière(Lucien)
France . ، Paris،1966،Klincksieck ،édition

تشكل المكان وطبيعة الآخر في " مذكرات شاهد للقرن" للمفكر مالك بن نبي.

د.شاكر لقمان
جامعة أم البواقي

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على طبيعة صورة الآخر عند مالك بن نبي من خلال كتابه " مذكرات شاهد للقرن " الذي يعتبر مؤلَّفا في السيرة الذاتية ؛ يسرد عبره حياته منذ كان طفلا فشابا، ثم طالبا في أرض الوطن وفي فرنسا، وينقل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية في البيئتين؛ الداخلية والخارجية، مبرزا مواقفه وتوجهاته وآراءه فيهما.

أولا مقدمات عامة:

1-مفاهيم إجرائية: الأنا ... والآخر"، مصطلحان متقابلان، متضادان أنتجتهما الثقافة الغربية. " فالأنا " تعبر عن المركزية والعالم أطراف. "الأنا" هي التفوق والتميز والحضارة.. و" الأخر" هو التخلف والبربرية والإرهاب والدونية. الآخر هو تفصيل ثانوي، غريب غير طبيعي.. "الأنا" هي "أنا" الغرب، هي الغرب ذاته، عالياً، متفوقاً متميزاً، راقياً.. و"الأخر" هو بالنسبة لأنا الغرب، هو كل الشعوب الأخرى غير الغرب والتي تصبح موضوعاً للاستعمار والاستغلال والتحقير[1].

إن جدل الأنا والآخر في أغلب المواقف والاتجاهات التي تمثل الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر مقابلة بين طرفين، ومواجهة بين معسكرين، ووقوف على طرفي نقيض بين جهتين، مقابلة ومواجهة بين الأنا الذي يمثل الذات العربية والإسلامية، بكل ما تنطوي عليه هذه الذات من عناصر في التاريخ والثقافة والدين والأخلاق والواقع وغيره، منها الموروث ومنها الوافد، فيه الثوابت والمتغيرات، كل ذلك يُشكّل هوية الأنا ويحافظ عليه في سياق صراع الأصالة مع المعاصرة، والتقليد مع التجديد، والماضي مع الحاضر،

والحديث مع السالف، هو السياق الذي تشكّل فيه المعرفي والثقافي والإيديولوجي والمنظور العلوي أو الدوني في صلب فكرنا العربي الحديث والمعاصر، وارتبط سببا وحتما هذا التشكّل بالتاريخ الوسيط والحديث وبالواقع الراهن[2].

أما الفيلسوف الفرنسي سارتر فاتسم بنظرة سلبية تجاه مسالة معرفة الآخر فهو يرى أن هناك هوة سحيقة، هذه الهوة تجعل معرفة الغير محصورة في معطيات موضوعية خارجية وليست حميمية ذاتية بل إن تلك الهوة تجعل من الآخر طرفا مضايقا للأنا، إنها إذًا علاقة قائمة على السلب وعلى التوتر ؛ لأن كلا منهما يحول الأخر إلى موضوع، لذلك اعتبر سارتر أن الآخر هو الجحيم . لكن إذا تجاوزنا هذا المنطق الذاتي الإقصائي عند سارتر ثم انطلقنا عكس ذلك الاعتراف المتبادل بين الأنا والآخر، ألا يمكن الإقرار بإمكانية معرفة الغير والتواصل معه إ يجابا ؟. الجواب نجده بالإيجاب عند الفيلسوف ميرلو بونتي الذي ينتقد سارتر بقوله((إن نظرة الغير لا تحولني إلى موضوع كما لا تحوله نظرتى إلى موضوع إلا إذا انسحب كل منا وانطوى داخل طبيعته المفكرة وجعلنا نظرة بعضنا البعض لا إنسانية. فتعليق التواصل بين الآخر لا يعني استحالته وانعدامه شريطة الاعتراف المتبادل))[3].

وما يمكن أن نقوله إن الحديث عن الآخر يعني اكتشاف الذات، وعلاقة هذه الذات مع الآخر سياسيا واجتماعيا وحضاريا وثقافيا، وهذه العلاقة قائمة على أساس أن الذات هي المكون الأساسي في حركة الفكر والثقافة بشكل عام، وهي الأصل، وهي الصواب والأخر هو مجرد ظل لهذه الذات، وهو فرع عنها، وهو الخطأ لكل تصوراتها، وتظل العلاقة بين الأنا والآخرة علاقة جديلة افتراضية، فقد تكون الأنا على حساب الأخر، أو إلغاء الأخر لصالح الأنا، وهذه العلاقة قائمة على ثنائية الأشياء، وعلاقة التضاد القائمة بينهما، واستحالة الدمج بين هذه الثنائيات، مثل الحياة والموت، والخير والشر، والصواب والخطأ، والذكورة والأنوثة، إلى غير ذلك من العلاقات الثنائية والضدية التي تحكم منطق الأشياء.

2-**المكان، الذات والآخر:** لم يكن هناك تغنٍّ بالمدينة بمفهومها الدقيق في الأدب العربي الحديث، إلا بعد مرحلة رواد المدرسة الكلاسيكية الإحيائية أمثال البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم ممن يُعَدون طلائع هذه المدرسة ودعائمها في أدبنا العربي الحديث ومع

مطلع القرن العشرين، ونشوء مظاهر المدنية، والحضارة الغربية وانتقال هذا المد التحضري الجديد نحو المجتمعات العربية، بالإضافة إلى الأحداث السياسية الكبرى كأحداث الحربين العالميتين اللتين عرفتهما الساحة العالمية، وما شهدته الساحة العربية من حروب محلية، كل هذا أدى إلى حدوث تطور كبير في المواقف والرؤى فـ ((جاء اللقاء المبكر مع المدينة اختيارا صعبا لتاريخية الذات العربية، فكان الشعراء شأنهم شأن المفكرين والمصلحين ؛ يجتهدون في التوفيق بين المضامين العصرية والتعابير التراثية، الوجه الآخر لمعادلة القرية والمدينة، أو القديم والجديد))، [4] وهنا يبرز جبران خليل جبران، الذي ((تأخذ صورة العلاقة الجدلية بين المدينة والقرية في الأعمال الأدبية له حيزا أكثر اتساعا، وكثافة، غير أنه لا يفارق الرؤية الوجدانية العربية، في تحديد ملامح صورة المدينة، أو التعبير عن حالة الخروج منها إلى الطبيعة)) [5]، فأطلق صرخة مدوية احتجاجا على تغيير معالم الطبيعة وتآكلها، وتجاسرت هذه الصيحة متعالية بحسّ امتداديّ حُلمي لا نهائي، من أجل حمايتها من براثن المدينة؛هذه المدينة التي يجب أن تهدم ويعاد بناؤها من جديد؛ لتلائم النفس البشرية الخيّرة، ولتوفّر لها حريتها حرية الفكر، والعقيدة، والسياسة، وغيرها؛ فالمدينة عند جبران ((وجه الإنسان الراحل عن جنسه؛ إذ أن كل ما في المدينة؛ المطامع، وكلما تمدّنت أدوات الحياة استوحش الإنسان... ومن هنا كانت المدينة باطلة وكل ما فيها باطل)) [6].

والاتجاه نفسه يظهر عند الشعراء الآخرين من ذوي النزعة الرومانسية حيث تشكّل الطبيعة لديهم الحيز الكبير الذي يرتاحون إليه، بعيدا عن المدن وصخبها؛ ولذلك برزت الدعوة صريحة إلى ترك المدن والعودة إلى القرية باعتبار أن((المدينة سجن مؤبد منفى، وعذاب، وعقاب.)) [7]، ويعد الشاعر بدر شاكر السياب من الشعراء البارزين الذين استطاعوا التعبير باقتدار عن تجربة الصراع بين المدينة والريف، ففي أغلب أشعاره نجده يتغنى بقريته كثيرا، على عكس المدينة التي غالبا ما كان يهجوها؛ لأنها تحقق مصالح الرأسمالية المتوحشة، وتحتقر الإنسان الكادح، وهو يخلص في معظم قصائده إلى أن المدينة مريضة، والمدينة المريضة هي خلاصة لموقف شاعر تربّى في الريف، ونشأ بين عاداته، ومناخه وأُلفته الحكائية، ويومياته العادية ويذكر عبد السلام الشاذلي أن ((السياب الذي تَرِد في العديد من قصائده أسماء مواضع متصلة بالسياق الحالي؛ كوهران أو بورسعيد

قد استطاع في أغان ساحرة بطابعها الشمولي أن يمنح القرية التي ولد فيها أبعاد الوطن بكامله بل وحتى أبعاد الأرض))، [8] أما مناف منصور فيبرر رفض السياب للمدينة وثورته عليها؛ لأجل الإنسان وقيمه؛ لأجل ألا يمّحي أمام زحف المادة الجائرة [9]؛ وباختصار فخصوصية السيّاب هي التي جعلته يتلمّس بصياغة فريدة ونادرة إرث المدينة بعزوفه عنها، أو شتمها تارةً، وبإثارة أسئلة الهامش تارةً أخرى.

3-مالك بن نبي والمذكرات: صدر كتاب " **مذكرات شاهد للقرن** " للمفكر الجزائري **مالك بن نبي** المولود بمدينة قسنطينة (وقيل بمدينة تبسة) بالشرق الجزائري في : 05 ذي القعدة 1323 هـ الموافق لـ:1905.م والمتوفى في : 04 شوال 1393 هـ الموافق لـ: 1973.م باللغة الفرنسية عام 1966، وترجم الدكتور (عبد المجيد النعنعي) القسم
الأول منه المسمّى" الطفل " الذي يروي مذكراته في الفترة بين 1905 و1930 وأخرج المؤلف القسم الثاني من الكتاب باللّغة العربية مباشرة، تحت اسم " الطالب " الذي يروي مذكراته في الفترة بين 1930 و1939.

طبع الكتابَ داران : دارُ الفكر المعاصر .بيروت . لبنان . ودار الفكر دمشق . سوريا . صدر القسم الأول باللغة العربية سنة 1969.م . وأما القسم الثاني فكان سنة 1970.م

استهلّ مالك بن نبي كتابه بتقديم خاص، هو عبارة عن قصة، الأرجح أنها خيالية؛ مفادها أنّ القدر ساق له الكتاب فوجده جاهزا بجنبه وهو يصلي بإحدى مساجد قسنطينة ليكون مرجعا تاريخيا لأبناء الجزائر في الحقبة بين 1905 سنة مولده و1935 سنة انقطاعه عن الدراسة .

تعتبر هذه المذكرات سجلا أمينا لسيرة فرد جزائري ينتمي إلى بيئة عربية مسلمة، ويَعتبر المفكر مولده في هذه الفترة 1905 استفادة بامتياز لا غنى عنها لشاهد ((.. **هكذا إذن فقد استفدتُ بامتياز لا غنى عنه لشاهد، حينما وُلدت في تلك الفترة.**)) [10] للقرن من خلال أحداث متداخلة ومعقدة في الجزائر وفي العالم العربي والإسلامي كجزء من العالم كله، هو شاهد بصر وبصيرة على وجود اتجاهين آنئذ في الفكر والواقع لعالَمين

مختلفين؛ عالَم يقوده اتجاهه صوب التقدّم العلمي والتكنولوجي والهيمنة الاستعمارية للشعوب واحتلال الأوطان ممثلا في فرنسا واحتلالها للجزائر، وعالم الضعفاء يقوده اتجاهه نحو التحرر والانعتاق، يحفظ الفطرة ويتمسك بالتراث ويُحيي قيّم الماضي.

قسَم المؤلف مذكراته قسمين :

*قسم الطفل ويمتد من سنة 1905 إلى غاية 1930، وقسم الطالب من سنة 1930 إلى سنة 1939، وطلب من القارئ أن يتقبل ((**هذا الكتاب على أنه أفكار جزائري أراد أن يتحدث إليه من وراء حجاب محتفظا باسمه لنفسه**)).[11]

ومن خلال هذه الأسطر سنحاول أن نتعرف على الآخر في " مذكرات شاهد للقرن " سواء كان هذا الآخر مكانا للطفولة أو مؤسسة للعمل أو الدراسة، أو كان شخصا التقى به في الجزائر أو ما وراء البحار .

الآخر : إن الآخر حسب وصف نعوم تشومسكي في كتابه "إعاقة الديمقراطية" نهج الحضارة الغربية إزاء الآخر (ومنه المسلم) بأنه إزالة الآخر، وأنه (حسب تشومسكي) طاعون مستمر، وعند مالك بن نبي فإن الآخر هي (قسنطينة، تبسة، معلّم القرآن ومعلّمة الفرنسية........)[12]، فهل يحقق مالك نبي هذا المفهوم؟

1 . قسنطينة (الوجه القاتم والوجه الجميل) :

يتناول مالك بن نبي مذكراته ومواقفه في هذه المدينة (الوجه القاتم) في بيت عمه وتحت رعاية وحنان مربيته (بهيجة) . فقسنطينة في حوالي سنة 1908.م بدأت تتحول أوضاعها الاجتماعية من جراء الاستعمار،فحتى مظاهر النظم التقليدية والعادات المحلية صار يعتريها التغيير الذي لم يكن معروفا في هذه المدينة التاريخية العريقة ((**حتى ملابس الرجال شملها هذا التطور المتدهور : ففي شوارع قسنطينة بدأت تختفي العمائم والبرانس المصنوعة من الأقمشة المطرزة.**))[13] فتلك المظاهر التي كان القسنطينيون يتباهون بها ولو كلفهم ذلك بيع أملاكهم ؛ من احتفالات الزواج ومراسم الأعياد والدفن، وغيرها باتت كلها مجرد مظاهر تنبئ عن تبدّل في الجوهر. ولم يكن هذا فحسب، بل ساد لدى بعض الشباب شرب الخمر وتعاطي المسكرات المتاحة في ذلك الوقت ((**لقد بدأ المجتمع القسنطيني يتصعلك من فوق ويسوده الفقر من تحت**))[14] . ولقد رافق

هذا التفسخ آثار سلبية نفسية أصابت الجميع،وبخاصة المسنين منهم الذين باتوا لا يطيقون العيش لحظة واحدة ؛ كان من بين هؤلاء جدُّ الكاتب الذي صار يتحين أقرب فرصة للهجرة،وكان له ذلك برفقة شقيقه ابن عم له .

أما وجه قسنطينة الجميل فكان شيء آخر ؛ إذْ أثرت المدينة في حياته في مرحلتيْ الطفولة والشباب، يقول : ((**كانت العودة إلى قسنطينة حدثا هاما جاء يغير مجرى حياتي**)).[15]

ويقول أيضا في هذا الصدد ((**لقد تركْتُ قسنطينة : أمي بهيجة وجدي وكلبه بأسىً شديد،ولكني حملْت معي من تلك الإقامة فائدة واحدة ؛ فالأمور بدأتْ تتصنف في تفكيري وذاتي، ففي تبسة كنتُ أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة، أما في قسنطينة فقد أخذْتُ أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوربيا في آن واحد**)) .[16]

ـ تنوع الثقافة التي تلقاها وفائدة ذلك في تكوينه، يقول ابن نبي : ((**هذا الشيخ من الناحية ـ ويقصد عبد المجيد ـ ومسيو مارتانMartin من ناحية أخرى كونا في عقلي خطّيْن حددا فيما بعدُ ميولي الفكرية**)).[17]

وعاد الطفل إلى قسنطينة من جديد ليلقى زوج عمه " بهيجة " تطيرفرحا لقدومه بمجرد أن سمعت باسمه، فهاهو اللحظة قائلا :((**...وسمعتها تصرخ بفرح وتنزل السلم بسرعة لتحضنني بذراعيها...وأمضيت الليلة الأولى بين ذراعيها...**))[18] .

عاد إلى قسنطينة ليبدأ مرحلة جديدة من حياته رفقة جده الذي كان مهاجرا في ليبيا. وقد صار الاثنان صديقين متلازمين طوال النهار، يسمع منه حكايات ويلاحظ في تجواله امتعاظه لما يرى من مظاهر طبقة الأغنياء المحدثين ((**فقد كان يرى أن إطار المجتمع يتغير بشكل أعمق مما كان يظن..**))[19] .

وكانت هذه الملاحظات ترسم في مخيال الطفل تساؤلات، يجيب عن بعضها ويستعصي عليه بعضها الآخر ؛ لأنه لم يكن مجرد رفيق الطريق بشكل عادٍ .

وعادت إلى الطفل حرية التسكع والانطلاق مع أصحابه في هذه البيئة . عكس ما كان عليه حاله في " تبسة "، حيث كان أبوه يعنفه . وكان لذلك أثره السلبي على دراسته

بسبب الدلال الذي كان يلقاه مع مربيته (بهيجة) إذ يقول : ((**وخلال هذه الفترة التي قضيتها في قسنطينة لم تتقدم دراستي كثيرا، فقد أفسدتني أمي بهيجة بعنايتها الزائدة...**))[20] . وازدادت تصرفات " مالك " السيئة إلى درجة أنه فضل بيع حذائه الجديد الذي اشترته إياه (بهيجة) لأجل أن يدخل بثمنه السينما مع رفاق له.فاضطرت المربية أن تكتب إلى أهله ليردوه خوفا عليه، إلا أن مغادرته لم تكن بخفيْ حُنين، وإنما كان قد استفاد فائدة واحدة ((..**فالأمور بدأت تتصنف في تفكيري وذاتي ... ففي تبسة كنت أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة،أما في قسنطينة فقد أخذت أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوروبيا في آن واحد .**)).[21]

وكانت رغبة العائلة ملحة بأن يكمل " الصّدّيق " دراسته في المرحلة التكميلية ولا يكون ذلك إلا في قسنطينة ولكن هذه المرة في بيت عم آخر يستطيع التحكم في تصرفاته ويجبره على التعلم والمواظبة .

كما كانت مرحلة ما بعد الحرب مرحلة هامة وجديدة بالنسبة لـ "مالك " لأنه انضم بصفة رسمية إلى المدرسة، وكان يرتاد في هذه الفترة الصالون الأدبي من مقهى (بوعربيط) حيث النقاش السياسي وعرض بطولة القواد العظام كالمجاهد "الأمير خالد " و" مصطفى كمال " وغيرهما يسيطر على أحاديث الجميع .

وكان للتلميذ في هذه المرحلة ميول إلى المطالعة وقراءة المؤلفات ؛ فلقد قرأ(بييرلوتي Pierre Loti) و(كلود فارير Claude Farrère)و(l'Alzyade) وفاقدات السعادة Le Desenchanté، والرجل الذي اغتال(L'homme qui assasina). وهنا بدأ هوس الشرق القديم منه والحديث يأخذ بعقل التلميذ ويستهويه بأمجاده ومآسيه ((...**وكان الحديث عنه يبكيني أو يبهرني، إنما في الحالات جميعها يشدني إل شيء خبيء في نفسي بدأتُ أدركه في شيء من الصعوبة**))[22] .

وقد غذّى هذه الروحَ المتوثبة لديه أفكار بعض المدرسين العرب أمثال (الشيخ مولود بن موهوب) ؛المدرس ومفتي المدينة الذي استطاع أن يغرس في الناشئة . ومن بينهم "مالك" . آنئذ سيثمر في حينه مع الحركة الإصلاحية الناشئة في الجزائر.

وكان يطالع أيضا كتب مفكرين عرب اعتبرها التلميذ الينابيع البعيدة والمحددة لاتجاهه الفكري، ومنها تحديدا كتاب(الإفلاس المعنوي للسياسة الغربية في الشرق) لأحمد رضا حوحو، و(رسالة التوحيد) للشيخ محمد عبده، ((**هذان المؤلفان أثرا على ما أعتقد في أبناء جيلي من المدرسيين . وأنا مدين لهما على كل حال بذلك التحول في فكري منذ تلك الفترة .**))[23]

فهذه القراءات المتواصلة يعدها بالنسبة إليه قوة أخرى من التنبيه في المجال الفكري التي حالت دون انحرافه في الرومانطيقية التي كانت شائعة لدى جيله من المثقفين الجزائريين .

إنا الأنا سلبي أما الآخر فهو إيجابي ويدلّ السلب والإيجاب في ثنائيات كثيرة يصعب التركيب بينها، فثقافة الأنا تقوم على العاطفة والوجدان أما ثقافة الآخر فتقوم على العلم والإبداع والإنتاج في الفكر ووسائل العمل والتأثير في الطبيعة.وإذا كانت حضارة الغرب حضارة علم فحضارة العرب حضارة أخلاق وأدب وثقافة وفن بوجه عام، والعلم والعقل ثنائية مثل ثنائيات عديدة بين طرفي كل منها تقابل بالتعارض أو التناقص، بين الفلسفة والتصوف، بين المعقول واللامعقول، بين العلم والشعر بين الثبات والتغيير، بين الإرادة والعادة، بين المحسوس والعيني وبين المثال والأنموذج، بين الإبداع والاستهلاك بن أمة تسير في المقدمة تقود الركب الحضاري، وأخرى تسير في المؤخرة، والشمال وأسوؤهم في الشرق والجنوب. كما هو الحال عندنا، وهي ثنائية الجهل والعلم، الضعف والقوة، الشر والخير، الظلم والعدل، والباطل والحق. فصورة الأنا في الأنا تقوم على تصغير الأنا وتقزيمه وصورة الآخر في الأنا تقوم على تكبير وتفخيم الآخر مثلما هو الحال لدى الآخر فصورته لديه تقوم على التعظيم والإكبار والإجلال والتقديس أما صورة الآخر –الأنا عندنا– لديه تقوم على التضعيف والانتقاص وتصغيره إلى أبعد الحدود، وكل صورة من الصورتين صورة الأنا في الأنا والآخر أو صورة الآخر في الآخر وفي الأنا تقوم في غياب الواقع وحقائق العقل والعلم والتاريخ[24] .

2 . تبسة (موطن الأهل) :

وفي " تبسة " حيث تعيش عائلته الفقيرة التي كانت تجمع بين أفرادها أواصر المحبة والتعاون، كأي عائلة جزائرية بسيطة وتحت وطأة الاستعمار، هنا بدأ يتعرف على حياة

أخرى غير التي كان يحياها مع مربيته في قسنطينة ((**فبيئة تبسّة تختلف في عدة نقاط عن محيط قسنطينة ...))**[25]؛ عرف أنه في((...**العائلة الفقيرة لا بد أن يجوع الصغار متى فقد الأب عمله..))**[26] .

يستعرض السارد ظروف عائلته وهو ابن 6 أو 7 سنوات بأنها: (عائلة فقيرة،هجرة الجد لأبيه إلى ليبيا بعد بيع أملاكه.. وتدهور أحوالهم بقاء الأب ردحا من الزمن بلا عمل ولا مورد عيش لولا حسن تصرف الأم بماكنة خياطتها لسد بعض ضروريات المعيشة، كما أنها كانت حريصة على تعليم ابنها(الصّدّيق) في المدرسة القرآنية، الأمر الذي جعلها تدفع لمعلّم القرآن سريرها الخاصّ(السدة) بدل النقود المفقودة .

ولما كانت موارد العائلة شبه منعدمة كانت الأم تُعدّ لهم " الرفيس " ـ وهو نوع من الحلوى الشرقية تصنع من الطحين والسكر والتمر والزيت .

.كانت تربية أبيه له كابحة لجماح الطفل الذي يريد أن يكتشف العالم الذي حوله وهو المؤهل إلى ذلك، وأما عند مربيته (بهيجة) فيجد الحرية والانطلاق لتلبية رغباته الطفلية .

هذه بعض مظاهر" تبسة ". مسقط الرأس. البائسة .

أما " تبسة " التاريخ وعبق الحضارة فقد كان له حضوره في حياة الأديب مالك ابن نبي حيزا كبيرا ((**ففي هذه الفترة كانت المدينة قابعة تقريبا داخل حدودها البيزنطية القديمة..))**.[27]

وكذلك كانت " تبسة " العادات والتقاليد التي لم تتخلّ عنها. على عكس قسنطينة. ((**فلا يزال طعامهم الشائع الكسكسي والفطائر وشرابهم الماء القراح. لقد تمكنت تبسة من المحافظة على روحها القديمة وعزتها بفضل بساطة الحياة فيها وجدب تربتها.))**[28] .

وفي مجال المقارنة بين ما كان يتلهى به أطفال قسنطينة وأطفال تبسة، يقول : ((**فأطفال مدينتي الأولى قسنطينة أكثر رفاهية وبالتالي فقد كانت لعبهم أكثر أناقة ورقة.))**[29] بل لم يكن هذا فحسب، وإنما حتى طريقة اللعب مختلفة تمام الاختلاف بين المنطقتين ؛لأن في الأخيرة يعتمد اللعب على القسوة والصلابة المتأثرة بالبيئة المحلية . أما " مالكا" فقد كانت هوايته المفضلة السطو على شيء من الأثمار بعد ظهر كل أربعاء،

عندما كان المعلم يصفهم قبل الوقت بعد أن يستخلص منهم قطعة نقدية من فئة القرشيْن.فهذا الوقت كان بالنسبة إليه مناسبا جدا.

وبعد أن تحسنت أوضاع العائلة بعض الشيء بسبب الوظيفة الجديدة التي حصل عليها الأب في المجمع المختلط لتبسة أُدخل الطفل المدرسة الفرنسية ليصير حبيس المدرستيْن(المدرسة القرآنية من جهة والفرنسية من جهة أخرى) فذاق الطفل . الذي لم يشبع بعد اللعب . ذرعا بالوضع، وصار يتغيب عن المدرسة القرآنية، ولم يكن الأب ومعلم القرآن يغفلان معاقبته كل مرة، فساءت حاله فيهما كلتيهما، خاصة بعدما أيقن أبوه بفشله في حفظ القرآن الكريم ؛ لأنه لم يتجاوز سورة (سبّح) .

3 . معلّم القرآن والعربية ومعلّم الفرنسية

لم يكن الأول يتوانى في تحفيظ الأطفال كتاب الله تعالى، إلا أنه لم يستطع الاحتفاظ بالطفل "مالك " ولا بترغيبه في البقاء في الكُتّاب، ولم يكن يفوت له تغيبه ؛لأنه لم يفهم الضغط الذي كان يمارَس عليه وهو في سن اللعب والانطلاق والفكاك من كل القيود .

أما معلم العربية " عبد المجيد " الذي كان يقدم دروس النحو كل صباح في الساعة السابعة بالمسجد، فقد كان له الأثر البالغ في تكوين التلميذ " مالك" إذ تلقى على يديه أسس الثقافة العربية، وحفظ شيئا من الشعر.

أما معلّمة الفرنسية . الفرنسية الجنسية . فكان الأمر معها مختلفا تماما، لأنها لا تزال في ذاكرته : ((...(**مدام بيل) التي أحفظ لها حتى اليوم ذكرى حانية.**))[30]

وقد تعلّق بها إلى درجة أنه عَدَّها كأمه التي تَربَّى في حجرها، ويصف ذلك قائلا : **((ولكن الذي بقي في ذاكرتي هو الحب الصاعق الذي جذبني بقوة نحو(مدام بيل)...))** [31] .

يضاف إلى ذلك اسم الأستاذ بوبريتي(Bobreiter) الذي ترك في فكر التلميذ توجيهاتٍ قيمةً فيما يقرأ من كتب ((**فقد قرأت هذه السنة (التلميذ La Disciple) لـ (بيار بورجي) . وهده القصة فتحتْ أمامي علم النفس الذي أتاح لعقل فتيّ كعقلي أن يتخلى عن شيء من أوهامه وسذاجته.**)).[32]

قضى الطفل هذه المرحلة بين مدارس قسنطينة وأهلها وبين ناس تبسة أسرته وأهله.

***أما القسم الثاني : قسم الطالب**

فقد تناول حياةَ الراوي (مالك بن نبي) الدراسية والسياسية بباريس وبمدن وقرى أخرى في فرنسا ما بين 1930 و1939 أي9 سنوات، وهو من بلد مستعمَر سافر للدراسة استطاع أن يطلع على ما كان يجري في العالم من أحداث سياسية وتطورات اقتصادية وتحولات اجتماعية وثقافية وتقلّبات عسكرية، بل وتكشف لديه جليا أمر فرنسا ذو الوجهيْن، وأيقن بأنه لا سبيل لتحضر الشعوب المستعمرة إلاّ إذا تخلّصت من الاستعمار ولا يمكنها ذلك إلاّ بالتخلّص من **القابلية للاستعمار** وهي ظاهرة أخطر من الاستعمار ذاته .

ومثّل هذا القسم الثاني من الكتاب فترة أقصر من الأولى تسع سنوات سبقت الحرب العالمية الثانية وكانت حافلة هي الأخرى بالأحداث والتحولات غيّرت وجه الحياة في العالم بعد ذلك،وكان صاحب المذكرات يهدف من وراء هذا العمل التأريخ كما يقول: **((وربما يَعجب هنا أولئك المثقفون الذين أصبحوا لا يدركون لغة الشعب الجزائري المسلم، إنني لا أكتب هذه المذكرات من أجلهم، ولكن للشعب عندما يستطيع قراءة تاريخه الصحيح، أي عندما تنقضي تلك الخرافات التي تَعْرض أحيانا أفلاما كاذبة، والتي سيكون مصيرها في صندوق المهملات مع مخلّفات العهد الاستعماري))** .[33]

وكان أبرز حدث سفرَ ابن مالك هذه المرة إلى فرنسا مرة أخرى بعد أن سدت في وجهه السبل، قائلا : **((وجدت نفسي أقول وأنا متكئ على حافة الباخرة: يا أرضا عقوقا! .. تُطعمين الأجنبي وتتركين أبناءك للجوع، إنني لن أعود إليك إن لم تصبحي حرّة !...)).**[34]

ترك الصدّيق الوطن والوالدين والإخوة والخلاّن والجيران و" تبسة " والشرق الجزائري والجزائربرمتها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، وسرد قصصه الكثيرة والمثيرة، مع شوارع باريس ومع الفندق ومع بنات باريس الطائشات ومع بزّته الخارجة عن الذوق المألوف

بلوغها المشرق، يقول: ((**هكذا استقبلتني باريس بوجه بناتها الطائشات الكاسيات العاريات العارضات لزينتهن وعرضهن دون أي شعور بالإثم. ولكنّ لباريس وجوه أخرى لا يكتشفها المرء عند نزوله. وقد كانت تجولاتي الأولى مجرد محاولات غير جريئة للتعرّف عليها في العالم الجديد الذي أصبحت فيه**)) .[35]

لكنّه لم يكن ينظر إلى وضعه الجديد بعين الإنسان العادي بل بعين ثاقبة لأنّ باريس ليست فقط طيشا وفسقا وخمرا بل لها وجهها الروحي المسيحي والحضاري والعلمي.

بدأ حياته اليومية . وهو ينتظر الترشح إلى للدخول إلى معهد الدراسات الشرقية . مع العمال رفاقه في الهجرة، وهنا بدأت ملاحظاته حول ما يرى أمامه كل يوم من حياة الفرنسيين، وساقته قدماه إلى متحف الفنون والصناعات بقرب باب (سان دونيس) متمعنا في الوسائل التكنولوجية المتطورة (القاطرة الأولى التي تحركت بالبخار، والطائرة التي عبَر عليها(بليرويو) بحر المانش وغيرهما.

وببزته الشرقية كان يجوب الشوارع فيخطئ العبور بين الرصيفين في سكة (المترو) فيؤمر بالتوقف لأن الأمر خطير في مثل هذه الظروف ويحدث له أحيانا أن يضل سبيله فتطوقه السيارات من كل جانب، وقد يتسبب في فوضى عارمة فيصدم حينما ينادَى بـ (العبيط أو البليد...) ولكن هي باريس التي قدم إليها من"تبسة " .

ومن غرائب الأمور التي قد تحصل لأي غريب وافد على بيئة غير بيئته ومع أناس لا يعرفهم أن يتعرف " مالك" . وهو الرجل الشرقي المسلم . على جمعية تدعى (الوحدة المسيحية للشبان الباريسيين) فيقول عن ذلك : ((**هذه اللحظة كانت تعرّضني لأول اختبار أخلاقي يواجهني في العالم الجديد الذي أصبحت أعيش فيه**))[36]

وهنا يسترسل الكاتب في عرض أساليب الإغراء من لدن هذه الفئة الشبانية المسيحية،وبشاشة مدير النادي (هنري نازيل) الذي يجمعهم تحببا في ضمه ومَنْ معه إلى جمعيتهم، وكانوا لا يتوانون في تقديم الخدمات من أجل ذلك .

جانب آخر يكتشفه " الطالب مالك " حين يتقدم إلى امتحان الدخول إلى معهد الدراسات الشرقية، وقد أعد نفسه لذلك اليوم ونهض باكرا وكان أمر الامتحان سهلا ميسورا بالنسبة لأمثاله، إلا أن المفاجأة التي قلبت في فكره الموازين أن الدير استدعاه

((...وفي هدوء مكتبه الوقور شرع يشعرني بعدم الجدوى من الإصرار على الدخول إلى معهده، فكان الموقف يجلي لنظري بكل وضوح هذه الحقيقة: إن الدخول لمعهد الدراسات الشرقية لا يخضع . بالنسبة لمسلم جزائري . لمقياس علمي وإنما لمقياس سياسي .))[37]

فقد نزلت كلمات هذا المدير ((**نزول سكين المقصلة على عنق المعدم**)).[38]

عاد الطالب مثقل الخطى، يفكر في مصيره ويندب حظه التعس، حتى برق له بريق الأمل على لسان صديق فرنسي يدعى(رونيه) الذي طلب إليه تغيير وجهته حيث مدرسة اللاسلكي فانتسب إليها ولكن بِزادٍ في مادة الرياضيات قليلٍ لولا كتبُ الأب (مورو) التي تتضمن دروسا في الجبر والهندسة والكهرباء والطبيعة والميكانيك، كانت في متناول الطالب الجديد في مدرسة جديدة لم يكن يفكر فيها.

وهذا جانب آخر كانت توفره باريس للقراء والمتطلعين إلى المزيد في المكتبات العامرة،ومع الكتب المختلفة . فكانت هذه حياة أخرى بالنسبة إلى الطالب((**وكنت بهذا الطريق أيضا،أدخل الحضارة الغربية من باب آخر، بعد أن دخل من باب (وحدة الشبان المسيحيين الباريسيين) .))**[39]

لم يمكث " مالك " في مدرسة اللاسلكي طويلا، بل نراه يغير وجهته مرة أخرى عندما يعود إلى الحي اللاتيني حيث الصراع محتدم بين الإخوة المهاجرين (الطرف التونسي) من جهة و(الطرف المراكشي) من جهة أخرى بهدف توحيد الصف بين طلبة الشمال الإفريقي المسلمين. وفي هذا الحي تعرف الطالب على وافد جديد يدعى (حمودة بن الساعي) الذي كان متخصصا في شؤون العالم الإسلامي، والذي بفضله تحولت انشغالاته من اللاسلكي إلى قضايا الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ. يقول عن هذا التحول ((**لم يبق للأفق البعيد أي تأثير في توجيهي، ولكنني بدأت أشعر بآفاق جديدة لازالت غامضة، ولم أكن أستطيع التعبير عنها بكلمات ولكنها تؤثر بوخزها ف نفسي على توجيهي العام.**)).[40]

وكان الرجلان المقبلان على العلم والمعرفة إقبال النهم على الطعام كثيري النقاش في أمور مختلفة ((**كانت هذه المناقشات متنوعة، علمية أحيانا وسياسية أخرى ودينية**

اجتماعية غالبا، أو مجرد نقد لتسيير الأمور في الجزائر من طرف المسؤولين عن المعركة الإصلاحية أو الحركة الوطنية.)).[41]

كان " مالك " يستفيد كثيرا من مناقشات رفيقه الجديد في شتى المجالات، ولا سيما الموضوعات الإسلامية التي كان فيها " حمودة " متخصصا، إلا أنه كان بحاجة إلى منهجية علمية التي اكتسبها " مالك" بفضل الدراسات الرياضية من مدرسة اللاسلكي، وبفضل أستا\ة الفرنسي الذي اكتشف فيه هذه الميولات العلمية.

ولم تكن زيارات الصديق . أو الزوار الآخرين. تخفى على عيون الآخر؛لأن هذا الأخير لا يترك الأمور للصدفة، بل يقدم من أجل خدمة وطنه كل شيء ؛ فهذه عجوز جارة لـ " مالك " لا تتوانى في التجسس عليهم متى قدم زائر ولم تكن تثير انتباه أحد إلا لمن يعرف طباع هذا الآخر(خديجة زوج مالك) التي ((**نشأ عندها تساؤل عن سبب تردد العجوز على المرحاض في المناسبات نفسها. أي كلما حضر حمودة بن الساعي أو غيره من الزوار . وقامت بتحقيق سريع عن طبيعة المكان من الناحية السماعية...وهو أن العجوز استمرت في مهمتها، فتأتي إلى المرحاض وتفتح النافذة التي أغلقتها زوجي، ثم تنساها مفتوحة عند ذهاب زائرنا .. إذن لن يبق مجال للشك أن المكان كان مرصدا ...**))[42] ؛ لأن المرحاض كان مشتركا بين الجيران شأنه شأن الحنفية أيضا.

كانت ذكريات " **الصدّيق** " بعد وفاة والدته وعودته إلى فرنسا قاسية وكانت تصاحبه دوما صورة الحياة المزرية في الجزائر وصورة الحياة في الغرب الأوروبي وقصصه مع السفارة المصرية والإيطالية والأفغانية والألبانية وغيرها قصصه مع البوليس الفرنسي الذي كان يراقب نشاطه واتصالاته بأصدقائه،وشعوره بخيبة أمله في الحراك الوطني الجزائري آنذاك، إخفاقاته في الامتحانات وفي طلبه العمل وفي محاولات سفره خارج فرنسا خاصة إلى أرض الحجاز، بؤسه إلى درجة طلبه الموت، هذه الحال يقول فيها الراوي: ((**إن إيطاليا الفاشية لم تعطني الفرصة، و"سودرية" ومدرسة الميكانيكا والكهرباء خيّبا رجائي، والأمين العمودي لم ينشر مقالي في صحيفته، والمؤتمر الجزائري تبخّر وخاب ظني في**

الإصلاح والعلماء المصلحين، وأصبحت أتساءل ماذا أفعل؟ بدأ هذا السؤال الذي طالما تردّد في نفسي بعد خروجي مدرسة قسنطينة، يتردّد على ذهني من دون جواب. وبدأت أشتم في نفسي رائحة الغرق...)) .[43]

وفي خضم التحولات الجارية وموقفه منها يقول مالك بن نبي : ((**وبلغت الأزمة أوجها يوم 27 أيلول "سبتمبر"، فنظمت ذلك اليوم الحركات اليسارية تظاهرة دعي إليها النادي فكنت ممثله، وبدأت في القاعة المكتظة الخطب حسب التقليد المألوف، فأتى دوري فتلخص خطابي في اقتراح: يجب على هذا المؤتمر للقوى التقدمية أن يوجه اليوم برقية إلى الحكومة يطالبها بمنح شعوب الشمال الإفريقي حقوقها، حتى تدخل المعركة من أجل الديمقراطية شاعرة بكرامتها لا بوصفها مرتزقة. في آخر الجلسة قرأت على الحاضرين لائحة التوصيات، فلم أجد فيها اقتراحي ولا مجرد التلميح إليه، اقتحمْتُ المنصةَ لألفت النظر إلى هذا النسيان ولم أصرح بأنّه تناسٍ، فهاجت القاعة وخصوصا السيدات تهتف لي))**.[44]

استنتاجات : (موضوعاتية

1 . الموضوعاتية:

ـ استيعاب أحداث عصره (في الجزائر، في الوطن العربي، في العالم بقطبيه الحرب العالمية...).

. تعرف مالك بن نبي في أيامه هذه على الوجه الحقيقي الجميل للحضارة العظيمة في فرنسا،وهو غَيرُ ذلك الوجه القبيح الكريه الذي تبرزه في مُستعمراتها وهناك أيضًا تعرف على حفنة من الشباب العربي، وخصوصًا المغاربي الذي رمت به الأقدار مثله تماما.

. التخرج من المدرسة والسؤال الكبير: ما العمل الآن؟.

. لا مجال لليأس من النجاح على الرغم من الفشل والإقصاء(التوجيه أول المسار غير المرغوب فيه (عدل في الشرع الإسلامي ؛ لأن والده كان موظفا في القضاء الإسلامي) الاتجاه إلى"مدرسة اللاسلكي " الباب الذي فتحَ لمالك بن نبي فيما بعد آفاقا رحبة في

شتى العلوم التطبيقية، والاستفادة منها في صياغة وتشكيل أفكاره ونظرياته فيما يتعلق بمشكلات الحضارة العديدة والمتنوعة، ومنها مشكلة بلاده المستعمَر الجزائر.

لا وظيفة قبل سن 22، الإخفاق في الدخول إلى الدراسات الشرقية بفرنسا لأسباب سياسية لا علمية) يقابلها التحدي والإصرار (السفر لإكمال الدراسة وللعمل تجريب العمل في أي مهنة ولو بلا مقابل التجارة).

ـ الحلم (بعمل قار، محام في تبسة، مقاول، صاحب مزرعة، تاجر، السفر إلى تمبوكتو(مالي) أو أستراليا.

. النشاط الدؤوب (التنقل بين تبسة وقسنطينة، بينهما وبين عنابة وآفلو، فرنسا أكثر من مرة على الرغم من شظف العيش وقلة ذات اليد، رئيس جمعية " فرنسا والشمال الإفريقي " /نائب رئيس جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفرقيا / مدير بالمركز الثقافي في مرسيليا) .

. الشجاعة في الدفاع عن أصالته وقيم دينه الإسلامي لا سيما بعد التحاق الطبقة المثقفة من العالم العربي والإسلامي بفرنسا .

ـ جاءت تحاليله المنهجية بين عقلانية ديكارت وعبقرية ابن خلدون ليعالج من خلالها **مشكلات الحضارة** .

ــ اكتشاف من سفرياته المتكررة إلى فرنسا وعودته إلى الجزائر أن المعمر يكيل بمكيالين(مكيال فرنسا الحرية والعدالة والمساواة مع أهلها / ومكيال فرنسا الاضطهاد والتجويع والتفريق والمسخ الديني والأخلاقي) .

. تعلم اللغات 14 لغة

. التحصّن بالتراث والأصالة وبالقيم الإسلامية (وهو ضمن مجموعة من الوحدة المسيحية للشبان الباريسيين ''جمهورية تريفيز.'')

. التأثر بشخصيات بارزة في المجتمع (ابن باديس، الشيخ سليمان الإصلاحي،)وبكُتّاب مشاهير (أحمد رضا، محمد عبده، الفيلسوف الفرنسي كونديلا شاتو بريان، لامارتين)

ـ كان كثير الاهتمام بالقراءة والمطالعة التي تولدت عنده في حانوت بقّال المدعو(سي الشريف) لكل ما يقع تحت يديه من الصحف التي كان البقال يلف فيها سلع زبائنه، وهناك كانت أخبار ح.ع.1 قريبة منه.ثم تطورت مطالعاته لينتقل إلى الكتب؛ مثل : (رسالة التوحيد لمحمد عبده، الإفلاس المعنوي للسياسة الغربية في الشرق، فاقدات السعادة،

Claude Farriera و Pierre Lotti) فهو يقول عن مثل هذه المؤلفات ((**كانت هذه المتب تصحح مزاجي ذلك الحنين إلى الشرق تركه في نفسي كتب Lott، و Farriera وحتى لا مارتين أو شاتو بريان، فعرفت تاريخ الشرق وواقعه وأدركت بذلك ظروفه البائسة الحاضرة)).**[45]

وعن كتاب كونديلا Candilla الفيلسوف الفرنسي في علم النفس يقول المفكر :
((**لست أدري أي كسب علمي حصلت عليه مع كونديلا Candilla** ، **إنما هذا الكتاب وضع عقلي وأفكاري وفضولي، أو بالأحرى ثقافتي باتجاه محدد**)).[46]

إن سارتر مثلا مثل مالك بن نبي يطرح العلاقة المعرفية بين الأنا والآخر في إطار فينومينولوجي (ظاهراتي) متأثرا في ذلك ب " هوسرل " فالآخر في اعتقاد سارتر " هو ذلك الذي ليس هو أنا، ولست أنا هو ". وفي حالة وجود علاقة عدمية بين الأنا والآخر، فإنه لا يمكنه " أن يؤثر في كينونتي بكينونته "، وفي هذه الحالة ستكون معرفة الآخر غير ممكنة[47].

أما اهتمامه بالشرق بخاصة والمهووس به يقول صاحب المذكرات : ((**لقد بدأ الشرق القديم منه والحديث يستهويني بأمجاده ومآسيه، وكان الحديث عنه يبكيني أو يبهرني، إنما في الحالات جميعها يشدني إلى شيء خبيء في نفسي بدأتُ أدركه في شيء من الصعوبة**)) .[48]

- يجب أن تكون الأمور . حسبه . شاملة لجميع أوجهها، كما يجب أن لا تكون مبتورة من سياقها، كي نستطيع أن نعيها ونفهما بالشكل الذي يُعيننا على حلها أو تطبيقها أو تعديلها.

القدرة على تحليل الأمور بعد حسن المشاهدة (كان الطفل يضيق ذرعا من طريقة التلقي أو التلقين في المدرسة القرآنية التي لم يخرج منها إلا بسورة " سبّح " على الرغم من معاقبة أبيه له في كل مرة على تغيباته عنها، في المقابل إقباله على المدرسة الفرنسية وحبه لأستاذاتها وجعل إحداهن في مقام الأم Mme Bill) .

.كانت تربية أبيه له كابحة لجماح الطفل الذي يريد أن يكتشف العالم الذي حوله وهو المؤهل إلى ذلك، وأما عند مربيته (بهيجة) فيجد الحرية والانطلاق لتلبية رغباته الطفلية .

أثر مدينة قسنطينة في حياته في مرحلتي الطفولة والشباب، يقول : ((**كانت العودة إلى قسنطينة حدثا هاما جاء يغير مجرى حياتي**)).[49]

ويقول أيضا في هذا الصدد ((**لقد تركْتُ قسنطينة : أمي بهيجة وجدي وكلبه بأسىً شديد،ولكني حملْت معي من تلك الإقامة فائدة واحدة ؛ فالأمور بدأتْ تتصنف في تفكيري وذاتي، ففي تبسة كنتُ أرى الأمور من زاوية الطبيعة والبساطة، أما في قسنطينة فقد أخذْتُ أرى الأشياء من زاوية المجتمع والحضارة واضعا في هذه الكلمات محتوى عربيا وأوربيا في آن واحد**)) .[50]

ـ تنوع الثقافة التي تلقاها وفائدة ذلك في تكوينه، يقول ابن نبي : ((**هذا الشيخ من الناحية . ويقصد عبد المجيد . ومسيو مارتانMartin من ناحية أخرى كونا في عقلي خطّيْن حددا فيما بعدُ ميولي الفكرية**)).[51]

ـ وفي علاقته مع أبناء الأوربيين يقول : ((**كان هؤلاء الأوربيون يستقطبون تفكيري وخاصة طلاب المدارس الثانوية منهم، حين كنت أراهم أيام الآحاد يتنزهون تحت إشراف ناظر مدرستهم ...وكان الخيال ينطلق بي معهم ؛فهؤلاء سيصبحون محامين أوأطباء أوأساتذة، أما أنا فقد حُكم عليّ بأن أكون عدلا**)).[52]

. تكشف المذكرات عن نضال صاحبها السياسي وفي ميدان الحركة الوطنية، كما تكشف عن مواقفه من الاستعمار ومن الأحداث والتطورات التي عرفتها المرحلة المحلية الجزائرية والإقليمية العربية الإسلامية والدولية، وتُبين في الوقت ذاته عن رؤاه النقدية في المنهج الإصلاحي السائد وفي مواقف التيارات الفكرية والسياسية الجزائرية .

خاتمة :

لم يكن مالك بن نبي (الطفل في الجزائر بين قسنطينة وتبسة والطالب في فرنسا) ـ حسب مذكراته . طفلا أو طالبا عاديا، بل كان صاحب فكر ورسالة وكلمة وموقف،و صاحب مشروع فكري نهضوي حضاري، بانت إرهاصاته في طفولته بملاحظاته ومحاولة الإجابة عنها وفي شبابه بصاحب مشروع تَجاوزَ به أقرابه في الجزائر وتفوّق حتى على

النخبة منهم في المدارس الفرنسية ومعاهدها. تكوّن فيها بالعناية الإلهية التي هيّأت أسبابه، فكان إعداده الأوّلي الإسلامي العربي الجزائري الأصيل المتين حصنا منيعا .

وجاءت سفرياته العديدة من تبسة إلى باريس ذهابا وإيابا على الرغم من الصعوبات والمشاكل التي كانت تعوقه، ثم جاء تكوينه العلمي الرياضي، ثم تكوينه التقني العملي،بالإضافة إلى تكوينه الفلسفي وتنوع ثقافته.

بفعل ذلك كلّه تشكّل لديه منهج خاص محكم في التفكير، ومنطق دقيق في التعامل،وأسلوب مزج فيه بين بعد النظر والدّقة العلمية والعمق الفلسفي.، فكان فعلا مفكر عصره، وابنَ خلدون مِصره .

هوامش:

[1]. مقال بعنوان:" الأنا ... والآخر: منتج ثقافي غربي "، لـ جنان العلي، مجلة الوحدة الاسلامية، لسنة الحادية عشر . العدد 131 . (ذو الحجة 1433 هـ - محرم 1434هـ) تشرين ثاني . نوفمبر . 2012 م).

[2]. مقال بعنوان:" الفكر العربي المعاصر:عقدة جدل الأنا والآخر"، لـ الدكتور جيلالي بوبكر، مجلة افكار معاصرة،http://afkarmoassira.com/news167.html

[3]. مقال بعنوان " الفكر العربي المعاصر : عقدة جدل الأنا والآخر " عند سارتر، من موقع:-httpM//kassebi2013.blogspot.com/2013/04/blog . post_5.htm

[4] . قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعر العربي المعاصر-دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان- ص121.

[5]. إبرهيم رماني، المدينة في الشعر العربي-الجزائر نموذجا-، ص50.

[6] مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1978 ص43.

[7]. إبرهيم رماني، المدينة في الشعر العربي-الجزائر نموذجا، ص43.

[8]. عبد السلام الشاذلي، تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 2006، ص22.

[9] . مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، ص59.

[10]. مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر المعاصر، بيروت . لبنان .، ودار الفكر، دمشق . سوريا . ط2، 1984، ص 15 .

[11]. المصدر نفسه، ص 14 .

[12]. مقال بعنوان:" الأنا ... والآخر: منتج ثقافي غربي "، لـ جنان العلي، مجلة الوحدة الاسلامية، لسنة الحادية عشر . العدد 131 . (ذو الحجة 1433 هـ - محرم 1434هـ) تشرين ثاني . نوفمبر . 2012 م).

[13]. مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، ص 18 .

[14]. نفسه، ص 18 .

[15]. نفسه، ص30 .

[16]. نفسه، ص 36 .

[17]. نفسه، ص 47 .

[18]. نفسه، ص 33 .

[19]. نفسه، ص35 .

[20]. نفسه، ص35 .

[21]. نفسه، ص 36 .

[22]. نفسه، ص 64 .

[23]. نفسه، ص66 .

[24]. مقال بعنوان:" الفكر العربي المعاصر:عقدة جدل الأنا والآخر"، لـ الدكتور جيلالي بوبكر، مجلة افكار معاصرة، http://afkarmoassira.com/news167.htm

[25]. مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، ص21 .

[26]. نفسه، ص 19 .

[27]. نفسه، ص 20 .

[28]. نفسه، ص 21 .

[29]. نفسه، ص 22 .

[30]. نفسه، ص25 .

[31]. نفسه، ص 25 .

[32]. نفسه، ص66 .

[33]. نفسه، ص

[34]. نفسه، ص428 .

[35] . نفسه، ص 204 .

[36] . نفسه، ص210 .

[37] . نفسه، ص216 .

[38] . نفسه، ص217 .

[39] . نفسه، ص219 .

[40] . نفسه، ص236 .

[41] . نفسه، ص 251 . 252 .

[42] . نفسه، ص 356 .

[43] . نفسه، ص

[44] . نفسه، ص

[45] . نفسه، ص 66 .

[46] . نفسه، ص 114 .

[47] . مقال بعنوان " الفكر العربي المعاصر : عقدة جدل الأنا والآخر " عند سارتر، من موقع:httpM//kassebi2013.blogspot.com/2013/04/blog-post_5.htm .

[48] . مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، 64 .

[49] . نفسه، ص30 .

[50] . نفسه، ص 36 .

[51] . نفسه، ص 47 .

[52] . نفسه، ص 51 .

تطور نظرية النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر

أ.طارق بوحالة
المركز الجامعي بميلة

الملخص:

يعد النقد الثقافي من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد "جديد" يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي. الأمر الذي دفع به إلى التقاطع مع معارف إنسانية مجاورة أبرزها: نظرية الأدب، وعلم الجمال، والتحليلين الفلسفي والنفسي، والنظرية الماركسية والتاريخانية الجديدة، والأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم العلامات وغيرها...

وقد استقبل النقد العربي هذا النشاط الجديد مع بدايات القرن الحالي من خلال مجموعة من الأعمال والدراسات،على رأسها كتاب الناقد السعودي عبد الله الغذامي الموسوم بـ: النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية الصادر عام 2000.

لهذا تسعى دراستنا إلى مناقشة أبرز محطات النقد الثقافي وتطوره في الوطن العربي، حيث تم اختيار وعرض مجموعة من التجارب النقدية التي تصف نفسها بذلك.

Abstract:

The present study attempts to trace the history of cultural criticism and its development in the Arab World. For this end, it has dealt with a set of critical experiments which call themselves as such, especially those which came after "Abdellah Elgoudhami's book", 'The Cultural Criticism ;a critical reading into the Arab cultural patterns' in 2000 .

تمهيد:

عرف النقد العربي المعاصر مع نهايات القرن الماضي انفتاحا على جملة من التوجهات والمقولات النقدية التي تحاول تجاوز المنجز البنيوي، حيث ظهرت مرحلة جديدة

أطلق عليها نقد ما بعد البنيوية ثم ما بعد الحداثة، دون إغفال الدراسات ما بعد الاستعمارية. ويعد النقد الثقافي أبرز نشاط نقدي عرفه العرب في بدايات هذا القرن، بدعوى أنه بديل النقد الأدبي، أو بوصفه التوجه الوحيد القادر على إخراج النقد العربي من دوامة التيه النقدي.

وقد كانت دراسة عبد الله الغذّامي الموسومة ب: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الصادرة عام 2000، أول دراسة عربية تتبنى صراحة نظرية النقد الثقافي، معلنة موت النقد الأدبي ومحاولة تقويض معالمه. ثم توالت دراسات النقاد العرب بعد ذلك متبنية مقولات النقد الثقافي بغية قراءة النصوص الأدبية قراءة ثقافية، والكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة.

لهذا تسعى هذه المقالة إلى تقديم أهم المحطات الرئيسة في النقد الثقافي في الوطن العربي، والاقتراب منها بغية الإجابة عن إشكالية مركزية مفادها: هل تم تأسيس هذه الدراسات النقدية على رؤيا واضحة المعالم، أم أنها مجرد صدى لما كان يحصل عند الغرب؟

النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي: الطرح والريادة.

يعود إهتمام الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" بنشاط النقد الثقافي إلى السنوات الأخيرة من القرن الماضي، خاصة بعد صدور جزئي كتابه: "المرأة واللّغة " أين تحولت المرأة من خلالهما إلى قضية دافع عنها من موقع خاص، إنها مركز يدور حوله الخطاب النقدي في مجمله... (1)

ولقد خصص الناقد هذين الجزئين لدراسة المهمّش من خطاب المرأة وتحليله ومقارنته بما هو موجود ومهيمن من خطاب ذكوري، غير أن ما يلاحظ على هذه الممارسة النقدية هو عدم تبنيها للنقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي، حيث جاءت مقتصرة على موضوع المرأة باعتبارها أديبة وقاصة وراوية ومخلصة لبنات جلدتها من الموت كحال شهرزاد.

أمّا الكتاب النقدي الذي تبنى فيه الغذامي صراحة نظرية النقد الثقافي بمحتواها الغربي هو: النقد الثقافي، "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"(2000)، حيث حاول فيه اقتراح مشروع وآليات جديدة في تحليل مختارات شعرية موزعة بين ما هو قديم وحديث.

وقد عرف هذا المشروع في سياق زمني خاص بالنسبة إلى الوطن العربي، فقد تزامن مع التحولات التي حدثت على مستوى منطقة الخليج، أين عرفت الثقافة العربية " منذ أواخر التسعينيات، مرحلة تغلي بالتطورات السياسية في المنطقة العربية في أعقاب حرب الخليج الثانية، عاصفة الصحراء، وكانت تنذر بالتغيرات على صعيدي الثقافة والمجتمع"(2).

وقد واكب هذا السياق التاريخي " شيوع الخطاب الديني الأصولي الذي يعتمد اعتمادا أساسيا على التفكير في المطلق، والإيمان بمنظومة عقائدية ذات صبغة دينية أو قومية لا ترى العالم إلا من خلالهما، وتعتمد كذلك من الناحية الفكرية والفلسفية على الرؤى التاريخية والقياسية والانتقائية والميثولوجية، وأخيرا يعتمد من الناحية الجمالية على اللغة والبلاغة، باعتبارهما قيمة جمالية مقدسة تحمل نفحة من نفحات الأثر الديني، والقدسي وهو ما يتعارض مع طبيعة النقد الثقافي الذي ينزع شرطي اللغة والبلاغة من النص وينظر إليها بوصفهما منظومة من العلامات التي تتجاوز نطاق اللغة والبلاغة."(3)

لهذا فإذا كان النظام العالمي الجديد (الأمركة) والخطاب الديني الأصولي جاءا كبديلين في مجالي السياسة والدين في الوطن العربي، فإن مشروع النقد الثقافي، جاء هو أيضا كبديل عن النقد الأدبي لأنه حسب الغذامي حصر اهتمامه لمدة زمنية طويلة بالبحث في جماليات النص الأدبي فقط. لاسيما مع ما قدمته البلاغة، التي اعتبرت أيضا لم تتجاوز نطاق اللغة وجمالياتها، و يصرح الغذامي : " لقد آن الأوان لكي نبحث عن العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة، لقد أدى النقد الأدبي دورا هاما في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي."(4)

يحاول الغذامي تجاوز مقولات ومنجزات النقد الأدبي، والبحث في ما وراء الأدبية، والجانب الجمالي، معتقدا بحتميّة البحث عن العيوب النسقية بدل الجماليات النصيّة من خلال قراءة شعرنا وفق هذه الرؤية، وهذا من صميم النقد الثقافي –كما يقول– و" مشروع النقد الثقافي هو ما يتوسل به ... لنقد ما في الأدب من أشياء غير

الأدبية، ولهذا فالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعه، أي أنه قرر تجاوز نقد البعد الجمالي في النصوص الأدبية إلى بعد آخر ثقافي أو تجاوز النقد الأدبي إلى نقد ثقافي."(5)

إذا فقد قرر الغذامي من خلال كتابه قراءة عيوب وقبحيات الخطاب الشعري وما يختزنه من أنساق ثقافية عبر انتخابه لنماذج شعرية موزعة بين ما هو قديم وما هو حديث.

والملاحظ على الطرح الغذامي أنه لم يتوقف عند هذا الحد، بل أكمله صاحبه بتقديم دراسات أخرى متبنيا فيه نشاط النقد الثقافي.

ومن أبرز هذه المقالات والدراسات النقدية ما تم نشره في كثير من الجرائد والمجلات العربية، وذلك حين حاول مرارا أن يعلنها صراحة باقتناعه الراسخ بأن النقد الثقافي هو الممارسة البديلة عن النقد الأدبي ومناهجه التقليدية ، وأبرز هذه الدراسات:

1- النقد الثقافي –رؤية جديدة- نادي جدة الأدبي ندوة ملتقى النص، 14 جانفي.2001

2- النقد الثقافي: الفكرة والمنهج، دائرة الثقافة، الشارقة 23 سبتمبر .2001

3- ثقافة الصورة: مهرجان القرين، الكويت، يناير 2004.

وهذه المقالات الثلاث عبارة عن عينات من قائمة طويلة لمقالات ودراسات يصل عددها إلى حوالي ثلاثين دراسة أو يزيد.

ويواصل الغذامي طرحه حول النقد الثقافي إثر تأليفه لكتاب مشترك مع الناقد السوري "عبد النبي اصطيف"، حيث حمل عنوان: "نقد ثقافي أم نقد أدبي"، قدم فيه الغذامي مقالا موسوما ب:" إعلان موت النقد الأدبي"، النقد الثقافي بديلا منهجيا عنه، ويقول في هذا السياق: " وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا."(6)

ولم يتوقف مجهوده عند هذا الحد بل واصل التوجه الذي تبناه –أي "مشروع النقد الثقافي"- وكان ذلك واضحا في كتابه الصادر عام 2004 بعنوان: "الثقافة

التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي"؛ حيث حاول أن يقرأ من خلاله ثنائية، النخبوي والشعبي ودورهما في تشكيل الخطاب التلفزيوني.

كما ألف الغذامي كتابا آخر حمل عنوان: "القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة"، الذي حاول فيه الانتقال من النصوص الأدبية إلى الخطابات غير الأدبية والكشف عن مضمراته النسقية، حيث يصرح في أحد مواضع كتابه هذا قائلا أنه بصدد قراءة قضية كيفية مواجهة ثقافة القبلية المروج لها في بعض دول الوطن العربي وهويات بعد الحداثة التي تعرف فيها العالم إنتاج كوني وتقدم علمي.(7)

وهذا موضوع لا يمكن أن يخرج عن مشروعه في النقد الثقافي والحضاري الذي روج له منذ صدور كتابه النقد الثقافي عام 2000.

إن ما يميز مشروع النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي هو كثرة ما كتب حوله من دراسات ومقالات وما أقيم حوله من مؤتمرات وندوات وجلسات علمية، توزعت آراءها بين مؤيد له ومعارض بشدة لما قاله.

ونرى أن ما جعل النقاد العرب المعارضين لمشروع الغذامي هو كونه قد ركز على عيوب الخطاب الشعري والثقافي العربي والذي يراه قد كرس في ذواتنا التشعرن والترهل في خطاباتنا حتى العقلية منها. بيد أننا نعتقد أن دور النقد الثقافي ليس البحث في عيوب الخطابات الأدبية غير الأدبية فقط، بل هناك جانب مشرق فيه وجب البحث داخله عن جماليات أعمق مما كان يبحث عنه النقد الأدبي.

لهذا فقد توجه بعض النقاد العرب خاصة في الأردن إلى تبني توجه جماليات النقد الثقافي وحاولوا البحث داخل النصوص الأدبية عن الأنساق الثقافية دون تحميله المسؤولية الكاملة في أنتجها للعيوب النسقية الموجدة في شخصيتنا وخطاباتنا.

جماليات النقد الثقافي:

لم يتوقّف نشاط النقد الثقافي العربي عند ما قدمه الغذامي، بل ظهرت دراسات أخرى، تتبنى مقولات هذا النشاط، أو تحاول من جهة ثانية أن تعرض وتشرح معالمه وروافده المعرفية، لاسيما الاتجاه النقدي المسمى: "جماليات النقد الثقافي" الذي مثله باحثون من الأردن بخاصة عبد القادر الرباعي ويوسف عليمات وأحمد جمال المرازيق...

حيث قدم عبد القادر الرباعي كتابا عام 2007 حمل عنوان: تحولات النقد الثقافي، عن دار جدارا الأردنية، ركّز في فصله الأول على أبرز الأفكار الغربية التي تناقش موضوع الدراسات الثقافية ونقدها، إذ شكلت كتابات كل من "استهوب" و"تيري ايغلتون" وغيرهما مادة خصبة للرباعي يشرح من خلالهما وإعلانهما الصريح عن موت الأدب.

يقول الرباعي واصفا مجال الدراسات الثقافية " وباختصار فإن الدراسات الثقافية هي تجمع أطياف مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطياف المختلفة هي ما تضمه النظرية المعاصرة."(8)

وكان قبل ذلك ليوسف عليمات وهو من طلبة الرباعي أن قدم كتابا تبنى فيه مفهوم "جماليات التحليل الثقافي"، بغية قراءة نصوص شعرية جاهلية باحثا فيها عن جماليات اللغة الشعرية التي يكرسها الشعراء بغية إضمار جملة من القيم والتمثيلات والأنساق الثقافية.

وقد حمل كتابه الأول الصادر عام 2004 عنوان: "جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا"، والذي تبنى فيه مقولات التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي والذي يسمى أيضا الجماليات الثقافية، التي دعا إليها الناقد الأمريكي 'ستيفن غرينبلات" في بدايات الثمانينيات معلنا عن توجه جديد ما بعد بنيوي يهتم بالقراءة الفاحصة للنصوص والخطابات الأدبية قصد إعادة استخراج القيم والأنساق الثقافية التي امتصتها هذه النصوص.

وانطلاقا من هذه الرؤية يصرح عليمات في قوله " تقدم هذه الدراسة تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من طروحات جماليات التحليل الثقافي The poetics of Cultural Analysis، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكيلات الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات."(9)

لهذا يحاول عليمات الكشف عن مركزية النسق الثقافي وضده في مدونة شعرية قديمة، توزعت بين عروة بن الورد والنابغة الذبياني وامرئ القيس، والشنفرى... وغيرهم.

أما الكتاب الثاني ليوسف عليمات فقد حمل عنوان: النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم الصادر عام 2009.

جاء هذا الكتاب ليثبت توجه التحليل الثقافي لدى عليمات الذي وضع نماذج شعرية مختارة تحت مجهر القراءة الثقافية بغية الكشف عن جملة من الأنساق الثقافية المضمرة داخل هذه النماذج، إلا أن ما يميز دراسته في هذه المرة هو تبنيه جملة من المفاهيم التي تقطع تحت المظلة الكبيرة المسماة النقد الثقافي وأبرزها: التحليل الثقافي، والتأويل الثقافي، القراءة الثقافية، والنقد الثقافي وغيرها.

ولن نغادر هذا العنصر دون أن نذكر دراسة الباحث الأردني: "أحمد جمال المرازيق" الموسومة بعنوان: " جماليات النقد الثقافي" نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي. الصادرة عام 2009.

النظرية والنقد الثقافي المقارن:

مثل هذا التوجه كل من محسن جاسم الموسوي وعز الدين المناصرة وحفناوي بعلي، أما عز الدين المناصرة فقد استغل مجال النقد الثقافي ليوسع مجال اختصاصه الذي أمضى عقودا في الاشتغال به وهو الأدب المقارن. لهذا فقد قدم مشروعا آخر أطلق عليه "النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي"، الذي صدر عام 2005، أين حاول من خلاله المناصرة أن يقرأ جملة من القضايا المرتبطة بنشاط النقد الثقافي، لاسيما ما تعلق بما أطلق عليه "عز الدين المناصرة": ما بعد نظرية الأدب، النص والسياق، تعددية الأنساق المتعارضة، قراءات في النقد الثقافي المقارن...(10)

ما يلاحظ على هذه القراءة الثقافية التي قام بها المناصرة أنها حاولت تفكيك الخطاب النقدي الثقافي من خلال ما ورد في كتاب آرثر أيزابرجر، "النقد الثقافي"، ولم يخصص عز الدين المناصرة كتابه كاملا للنقد الثقافي، بل اكتفى بعرض بعض النماذج الغربية، رغم أنه قدم خلاصة مهمة حاول من خلالها مناقشة جدلية الأدبي والثقافي.

وما يجب الوقوف عنده هو تمييز عز الدين المناصرة بين نشاط النقد الثقافي والنقد الثقافي المقارن، حيث يقدم لهما تعريفا جاء فيه ما يلي:

" النقد الثقافي: يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد ويقرأ النصوص الثقافية، داخل الثقافة الواحدة.

النقد الثقافي المقارن: يقرأ النصوص الثقافية في علاقتها مع النصوص الثقافية في ثقافات العالم ..."(11).

رغم تمييزه بين هذين التعريفين، يبقى عمله المذكور سابقا مخصصا لدراسات مقارنة كانت قد نشرت سابقا في مجلات ودوريات عربية مختلفة.

ومما يذكر في هذا المقام هو محاولة " عز الدين المناصرة" تفكيك بعض محتويات الكتب والمجلات وكان على رأسها كتاب الناقد آرثر أيزابرجر، وعنوانه: "النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، إضافة إلى كتاب "سارة جامبل": "النسوية وما بعد النسوية".

ومن الدراسات النظرية التي تحدثت عن مجال النقد الثقافي المقارن دراسة الناقد والمسرحي الجزائري" حفناوي بعلي" الموسومة: " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن الصادر عام 2007.

حيث جاء الكتاب ثريّا بمادة نظرية حاول من خلالها عرض وشرح الأسس النظرية التي هيأت للنقد الثقافي المقارن.

ودون الابتعاد عن مجالي النظرية والنقد الثقافي فقد قدم الناقد العراقي "محسن جاسم الموسوي" كتابا بعنوان: " النظرية والنقد الثقافي"، وقد صدر عام 2005م، إذ سعى صاحبه فيه إلى قراءة جملة من الموضوعات التي أسهمت في بلورة معالم النقد الثقافي خاصة عند العرب، وكانت أبرز محتويات هذا الكتاب عبارة عن عناوين لمقالات نشرت في عدد من الدوريات والمجلات الغربية والعربية نذكر أهمها:

- "النظرية والسنة الغربية"، وهو مقدم في المؤتمر الدولي للنقد الأدبي بإشراف د/عز الدين إسماعيل.
- هل تتغير آفاق الأدب ؟ أم هل تتغير القراءة"، نشر في مجلة سطور التي تشرف عليها " الأستاذة الدكتورة فاطمة نصر التي تعد مشروعا جادا في النقد الثقافي منذ صدورها 1998م ".(12)
- "مهادات النظرية وسياقاتها عالميا: مواجهات إعجاز احمد الثقافية"، وقد ظهرت أول مرة في مجلة ألف، العدد 18، سنة 1998م.

4- النقد الثقافي وأنساق الغيرية:

في هذا العنصر وقع اختيارنا على كتاب للناقد البحريني "نادر كاظم" بعنوان تمثيل الأخر الصادر عام 2004. وهو عبارة عن رسالة أكاديمية، وقد جاء الكتاب في بابين كبيرين، كل باب يضم فصلين إضافة إلى المقدمة والخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

– **الباب الأول** بعنوان "مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقافي". اهتم المؤلف فيه بدراسة وتحليل أبرز الصور النمطية للعرق الأسود ومدى تجليها في النتاج العربي الثقافي من جغرافيا ورحلات وطب وعلم البحار وعلم الكلام وعلوم اللغة وعلوم الدين.

– **الباب الثاني** بعنوان" الأسود و التمثيل الثقافي التخيلي"حلل نادر كاظم تمثيلات السود في النتاج العربي الأدبي سواء كان نثرا أو شعرا.

وجاءت مقدمة دراسة تمثيلات الآخر بقلم الناقد عبد الله الغذامي مؤكدا طرحه السالف الذكر بأن الأنساق الثقافية المضمرة من أكثر الأمور خطورة " وتكمن خطورتها في كونها مضمرة وكامنة تمارس تأثيرها دون رقيب وحين يأتي النقد لكشف هذه الأنساق يحرك سكونا ذهنيا وبشريا كان مطمئنا ومن ثم راضيا عن نفسه"(13).

إن أبرز المفاهيم التي جاءت في هذه الدراسة هي عبارة عن مفاهيم نقدية توزعت عبر مجالات معرفية ونقدية عديدة ومختلفة يأتي على رأسها نشاط النقد الثقافي.

غير أن المفهوم المركزي الذي أطّر دراسة نادر كاظم هو مفهوم "التمثيل"، حيث اعتبره عصب الدراسات الثقافية التي تهتم بصورة الغيرية، مركزا على سؤال مفاده كيف تم تمثيل صورة الآخر في المتخيل العربي في العصر الوسيط؟

خاتمة:

إذا أردنا أن نستشرف مستقبل النقد الثقافي عند العرب، يمكن أن نقول بأنه سيلقى مكانه بين مدرجات الجامعات – رغم أنه وجد ذلك في بعضها- إذ أن الموضوعات الجديدة التي دخلت على الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، أصبحت تحتل مكانة هامة، لا سيما ما تعلق بموضوعات مثل: الصورة، والإشهار، والدراسات النسوية، وما بعد الحداثة، والأدب التفاعلي (الرقمي)، والنقد التفاعلي... وغيرها، وهي من صميم النقد الثقافي، من جهة ثانية فقد حان الأوان أن يهدم الجدار الفاصل بين مجالات العلوم الإنسانية في ثقافتنا العربية والذي طالما كان أحد أسباب خلق أحادية التفكير أو التعصب للرأي الواحد، وهذا ما لا يخدم نقدنا الحالي، مما يجب على الناقد الأدبي أن

يكون ملمّا بما يحدث في العلوم المجاورة علم الاجتماع وعلم النفس، وعلم الأنتربولوجيا، وعلم العلامات، وعلم الاتصال، وعلوم الإعلام، والإعلانات، والإشهارات، والموضة ... كل هذه الموضوعات الجديدة في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية، ستسهم في تطوير القراءة النقدية، والثقافية على حد سواء، مما سيفتح أبواب النقد الثقافي على مصراعيّه أمام النقاد الذين لطالما عاشوا تحت مظلة النقد الأدبي.

غير أنه لن يتحقق ذلك ما دام النقد لا يزال يعاني من تعصب بعض النقاد والدارسين لآراء وقضايا قديمة، تجاوزتها الحياة وأعلنت أفولها وإفلاسها.

من وجهة أخرى يجب علينا أن نرى الواقع والتغيرات التي باتت سمة العصر الذي نعيشه، جراء بروز مفاهيم عديدة مثل: العولمة، والعولمة الثقافية، والانترنت، والقرصنة الإلكترونية، والمحمول، والفايس بوك... وغيرها.

الهوامش:

1- عمار مقدم: الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي، شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2003/2002، ص .138

2- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص .343

3- المرجع نفسه، ص .344

4- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 7-8.

5 - عبد الرحمان محمد القعود: انكسارات النسق الشعري، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007، ص 87.

6- عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص .12

7-عبد الله الغذامي: القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2009، ص .51

8-عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، دار جرير، الأردن، ط1، 2004، ص.15

9- يوسف عليمات: التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 15.

10-عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2005، ص 229.

11- عز الدّين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، ص 10.

12- محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص.41

13- نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص10.